

ŒUVRES COMPLÈTES

DE L. VITET

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

L. VITET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Format grand in-18

La Ligue, scènes historiques — Les États de Blois — Histoire de la ligue — Les Barricades — La Mort de Henri III, précédées des États d'Orléans (nouvelle édition)	2 vol.
Essais historiques et littéraires	1 —
Études sur l'histoire de l'art (2e édition)	4 —
Histoire de Dieppe (*sous presse*)	1 —

Format in-8

L'Académie royale de peinture, étude historique	1 —
Le Louvre, étude historique (*sous presse*)	1 —

POISSY. — TYP. ET STÉR. DE A. BOURET.

ÉTUDES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ART

PAR

L. VITET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

QUATRIÈME SÉRIE

TEMPS MODERNES

ARTS DIVERS

MUSIQUE RELIGIEUSE — MUSIQUE DRAMATIQUE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1868

ÉTUDES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ART

I

DE LA THÉORIE DES JARDINS

La mode a, depuis cinquante ans, adopté les jardins pittoresques; seuls ils sont en faveur aujourd'hui. On conserve bien encore, par habitude et par respect monarchique, trois ou quatre jardins royaux dessinés sur l'ancien modèle; on les entretient, on daigne ne pas les détruire. Mais ces vieux témoins du temps passé ne font point de prosélytes; nous ne voulons, nous ne plantons plus que des parcs à l'anglaise, ou, pour parler à la moderne, des jardins pittoresques. Notre bon goût du jour est même sur ce point d'une intolérance qui n'a pas d'exemple. Ainsi nous souffrons encore qu'on se fasse, si l'on veut, le champion de l'ancienne musique; nous per-

mettons qu'on se hasarde à préférer Holbein ou le Pérugin, non-seulement à David ou à Girodet, mais au Titien et à Raphaël lui-même; enfin vous pouvez sans déshonneur aimer les reliures antiques, les meubles de laque et le vieux sèvres; mais conserver quelque sympathie pour les jardins réguliers, se compromettre en leur honneur par les moindres paroles de regret, personne n'en a ni le courage ni même la pensée. Il est vrai que les jardins purement symétriques, les jardins français par exellence sont, à quelques exceptions près, tellement fastidieux que, pour se constituer leur défenseur, il faudrait peut-être autant de mauvais goût que de courage. Aussi ce n'est point avec le dessein de plaider leur cause que nous nous présentons ici; nous ne chercherons pas à les réhabiliter; nos prétentions ne vont point jusqu'à faire une restauration; mais tout en accordant nos hommages au système triomphant, nous voulons, dans son intérêt même, l'engager à concéder quelque chose à son vieux rival. C'est un traité de paix, ou plutôt un accommodement, une transaction, que nous allons lui proposer.

Dans toute révolution le progrès a sa part : il faut le dire aussi bien pour l'histoire des jardins que pour l'histoire de l'humanité. Aussi, quelque exigeante, quelque brutale qu'ait été cette révolution qui détrôna Le Nôtre pour proclamer, en sa place, la nature seule reine légitime des jardins, nous sommes loin de lui garder rancune. Elle a renversé les murailles de tilleuls, les magots de charmille, les marmousets de buis; elle a délivré du despotisme de la serpe et des ciseaux tous ces malheureux arbres taillés, rognés, tondus trois fois par an; elle leur a rendu la libre disposition de leurs branches,

de leurs formes naturelles et originales. Certes ce sont là des bienfaits; mais pourquoi faut-il que sur le chemin des innovations on ait tant de peine à s'arrêter à propos? Pourquoi faut-il que nous ne puissions changer la moindre chose sans prendre envie de tout changer, et que d'un excès nous tombions toujours dans un autre? Le principe du vieux système était exclusivement *architectural*, le principe du nouveau est devenu exclusivement *pittoresque*; à l'architecture seule avaient été confiés comme en propriété les trois éléments de tout jardin, le terrain, les arbres et les eaux; elle en disposait à sa fantaisie, les traitant comme des pierres de taille, et leur imposant l'inflexible symétrie de ses lignes et de ses proportions. Eh bien, voilà qu'on se lasse enfin de ce monopole, on s'insurge, on s'affranchit; mais on n'a pas plutôt conquis la liberté, qu'on se livre à la merci d'une autre souveraine non moins despotique, et, qui plus est, capricieuse. La peinture de paysage devient la régulatrice du moindre arbuste, du moindre filet d'eau, de la moindre touffe de gazon; on n'obéit plus qu'à elle; tout marche d'après ses lois; en un mot les jardins, qui n'étaient que de l'architecture en perspective, ne sont plus que du paysage en relief. Et personne ne réclame en faveur de la pauvre architecture; on la laisse en exil, sans s'inquiéter de ménager son retour, sans faire le moindre essai d'alliance et de réconciliation. Il est temps, nous le croyons, de réparer cette injustice. Aujourd'hui que l'*éclectisme* est si bien en faveur et reçoit partout un si bienveillant accueil, pourquoi ne s'introduirait-il pas aussi dans les jardins? N'y saurait-on trouver quelque place où, sans blesser les lois pittoresques, sans troubler dans leurs jouissances les amis de la nature,

l'architecture pût encore étaler à nos yeux ses combinaisons régulières, ses effets grandioses et poétiques? Rien n'est moins impossible, ce nous semble, et nous allons essayer de le démontrer. On verra que, même après avoir soustrait à la règle et au compas les arbres, les plantes et les gazons, il n'était pas nécessaire de faire à la pierre et au marbre une guerre acharnée; que les terrasses, les talus, les rampes, les balustrades peuvent très-bien se marier avec une végétation indépendante et des plantations irrégulières ; qu'il doit même résulter de cette alliance des contrastes du plus grand effet, et qui seuls peuvent délivrer nos jardins de cette monotonie prosaïque qui est aujourd'hui le défaut presque inévitable du genre pittoreque.

Ce n'est, comme nous l'avons dit, que depuis un demi-siècle en France, et depuis un siècle en Angleterre, que l'architecture s'est vue dépouillée de son droit de suzeraineté sur les jardins. Ce droit, à consulter l'histoire, était assurément d'une bien respectable antiquité, car on peut dire que, depuis qu'il y a des jardins au monde, les lois de l'architecture avaient toujours présidé à leur composition. Exceptons-en l'Éden toutefois. L'Éden est, sans contredit, le premier de tous les jardins, ce qui n'est pas une petite satisfaction pour les jardiniers-paysagistes, car ils s'en servent comme de lettres de noblesse; c'est là, à les entendre, que leur système a pris racine. L'Éden était-il donc irrégulier? C'est probable, mais rien ne le prouve. Je connais même un vieux tableau hollandais où l'on voit l'arbre fatal planté sur une belle terrasse au milieu d'un boulingrin. Il est vrai que Milton et le sens commun le placent tout autrement. Mais il ne s'ensuit pas néan-

moins que les allées de l'Éden fussent courbes plutôt que droites ; car, selon toute apparence, il n'y avait pas d'allées dans l'Éden, ou, en d'autres termes, l'Éden n'était pas un jardin, pas plus que la Touraine, bien qu'elle s'appelle le jardin de la France. Ainsi, rien à conclure de l'Éden ni pour un parti ni pour l'autre.

Nous en dirons autant du jardin des Hespérides, bien que l'on pût trouver d'assez fortes présomptions pour le supposer tant soit peu symétrique. D'abord il y avait des orangers, ce qui ne veut pas dire à la vérité qu'ils fussent tondus en boule; mais tous les poëtes assurent qu'ils étaient plantés en quinconce. N'importe ; les paroles de poëtes ne font pas foi, et la nuit de la fable est trop obscure : que ce soit encore un jardin neutre, nous y consentons.

Mais une fois que l'art fut mis au monde, une fois qu'il eut créé des statues, des portiques, des colonnades, il se mêla de faire des jardins; ici le doute n'est plus permis. Les amis de la nature et de l'irrégularité auront beau faire; voici les jardins de Sémiramis, avec lesquels, à coup sûr, ils n'ont rien de commun. Nous ne disserterons pas sur ces fameux jardins. Étaient-ils vraiment suspendus en l'air comme des nids d'aigles ? Étaient-ce de grandes *jardinières* soutenues par des milliers de colonnes ? N'était-ce pas plutôt tout simplement plusieurs étages de terrasses élevées les unes sur les autres, comme celles de l'*Isola-Bella* au lac Majeur ? Nous n'osons décider ; mais, de toute manière, le génie de l'architecture en avait fait les frais, c'est ce qui est bien évident.

Si de l'Orient nous passons dans la Grèce, c'est encore

l'ordre et l'harmonie que nous trouvons comme première loi de l'art des jardins. Depuis les potagers d'Alcinoüs jusqu'aux vergers d'Épicure, depuis les ombrages philosophiques de l'Académie jusqu'aux délicieux bosquets de Phryné, tout était soumis à ces règles d'éternelle beauté, à ces proportions exquises que les Callimaque, les Scopas et leurs illustres rivaux avaient découvertes et fixées. Et n'oublions pas que, comme les Grecs avaient le sentiment le plus délicat des convenances et du goût, jamais ils ne mutilèrent leurs beaux arbres pour les déguiser en arcades ou en murailles; chez eux vous ne trouverez nulle trace de cette odieuse architecture *végétale*, si l'on peut l'appeler ainsi. Les platanes de l'Académie ombrageaient de leurs rameaux aussi libres que majestueux et le temple des Muses et les fontaines jaillissantes qui arrosaient leurs racines.

Les Romains, au contraire, dont le génie roide et positif ne sut jamais user avec discrétion et délicatesse des traditions qu'ils dérobaient à la Grèce, et qui ne copiaient ses chefs-d'œuvre que pour les rendre bientôt lourds et inanimés, les Romains profanèrent la belle ordonnance des jardins grecs par une foule de colifichets disgracieux, entre autres par des arbustes tondus et sculptés. Lisez cette description minutieuse que Pline nous a laissée de son jardin chéri; vous n'entrerez pas dans une allée sans avoir à droite et à gauche un cordon de buis bien taillé, bien peigné, sans passer en revue des sphinx, des griffons et autres animaux plantés en sentinelle de distance en distance. On se croit transporté dans quelque Élysée de madame de Pompadour. Il est vrai qu'au temps de Pline l'art marchait peu à peu vers la décadence.

Le moment approchait où la masse informe du palais de Spalatro allait attester tout oubli des formes grecques, et où, en restaurant un temple, on placerait les colonnes la tête en bas. Les jardins de Lucullus et de Sénèque joignaient, sans doute, à l'élégance de ceux de Pline des ornements d'un goût plus pur et plus digne de la Grèce.

En nous transportant maintenant au moyen âge, trouverons-nous les formes symétriques exilées des jardins? Le souvenir des forêts germaines aura-t-il inspiré à nos aïeux le goût des sentiers tortueux, des mouvements de terre bizarres et irréguliers? Non. Voyez, entre ces épaisses murailles flanquées de lourds bastions et cette maison crénelée, aux fenêtres étroites et obliques, voyez cette petite langue de terre que les bras de serfs vigoureux remuent incessamment, et qui, dans des carreaux réguliers, nourrit quelques gros légumes, quelques fruits et peu de fleurs; voilà le jardin du moyen âge. Bon gré mal gré, les allées sont droites, car elles suivent les angles des fossés. Point de pittoresque, à coup sûr, et même peu d'ornements; c'est tout au plus si de loin en loin s'élève une tonnelle à l'abri du rempart. Plusieurs siècles s'écoulent sans que l'art des jardins trouve à se dégager de cette étroite prison. Mais enfin les mœurs s'adoucissent; chacun n'a plus tout le monde pour ennemi, chaque maison n'est plus nécessairement une forteresse. Soutenu par ses vassaux, protégé par quelque puissante alliance, le châtelain se hasarde à faire une brèche à ses murailles. Le voilà en communication avec le champ voisin; bientôt ce champ est cultivé, enclos et se transforme en parterre. Mais ce n'est pas tout : la forêt voisine est pleine d'un gibier précieux

dont on est jaloux; il faut le protéger contre le braconnage, des palissades vont s'élever tout autour de la forêt. Voilà le parc créé; le parc s'unit au parterre, le parterre au castel. Telle est l'origine, telle est l'histoire de presque toutes les maisons de plaisance du seizième siècle.

Cette réunion du château, du parterre et du parc ne fut donc, comme on voit, qu'une inspiration du hasard; c'était un plan de jardin tracé par la force des choses, mais bientôt ce fut une loi du goût. Par une imitation naturelle et dont les exemples sont fréquents, les jardins que l'on composa tout à neuf et d'un seul jet prirent modèle sur ceux qui s'étaient formés pièce à pièce et sans dessein prémédité. Il devint consacré qu'entre la forêt et le château, c'est-à-dire entre le domaine de la nature et celui de l'architecture, il fallait réserver une espèce de terrain neutre où l'architecture conservât une partie de ses droits et où la nature commençât, pour ainsi dire, à essayer les siens. Décorer ces espaces intermédiaires d'arbustes, de fleurs et d'autres ornements naturels, mais en même temps dessiner leurs contours par des balustrades élégamment sculptées, diviser en étages les inégalités du terrain à l'aide de terrasses, de rampes, de perrons, tel fut l'usage de ce siècle de renaissance et de goût. Ces parterres ou cours d'honneur étaient à la fois une introduction à la forêt et une continuation du château. C'était un moyen de rapprocher, de réunir et de fondre ensemble, par une dégradation insensible, ces deux genres qu'on nous donne aujourd'hui comme ennemis et inconciliables. Ainsi l'art des jardins, à peine à son début, avait déjà résolu le problème le plus difficile et touchait à sa perfection; il était

entré, sans s'en douter, dans la voie la plus large, dans la voie *éclectique*, dont par malheur il ne tarda pas à se détourner. Il puisait ses moyens d'effet à la vraie source, c'est-à-dire dans les contrastes de l'art et de la nature, et dans ce mélange heureux d'idéal et de réel sans lequel il n'est point de vrai beau.

Chantilly, Anet, Écouen, Chenonceaux et une foule d'autres palais ou maisons de campagne furent élevés d'après ces préceptes et en attestèrent longtemps l'excellence. Chenonceaux seul a survécu ; on sait que c'est peut-être le seul château de France qui ait conservé jusqu'à ce jour son ancien ameublement et ses décorations primitives, le seul que la Révolution n'ait profané par aucun désastre. Chenonceaux est le Pompéi du seizième siècle ; les meubles, les boiseries, les tentures sont si religieusement conservés, tout est si bien à son antique place, que Henri II et sa maîtresse elle-même, s'ils pouvaient encore venir y chercher asile, auraient, en vérité, quelque peine à signaler le moindre changement. Malheureusement les jardins de Chenonceaux n'ont pas été si bien respectés que l'intérieur du château lui-même, et d'ailleurs ils n'ont jamais été taillés sur de très-grandes proportions. Néanmoins les alentours du château sont d'une belle conservation, et pour nous c'est la partie importante. Ces vestiges suffisent pour donner une idée vivante de ce genre mi-parti dont nous déplorons la perte, pour faire sentir combien il était supérieur aux deux systèmes exclusifs qui lui ont succédé, et combien il était gracieux, imposant et vraiment artiste ce mélange des richesses architecturales et d'une végétation libre, abandonnée, pittoresque.

Mais il nous faut quitter la France, si nous voulons assister à l'âge d'or des jardins. Chenonceaux, Écouen, Anet, Chantilly ne sont que des jeux d'enfants à côté des merveilles que voit naître l'Italie. C'est là qu'il faut chercher la patrie des beaux jardins comme de la belle peinture. La nature italienne a par elle-même tant de style, tant de noblesse, et des formes si pures ; les objets s'y groupent et s'y divisent si bien par lignes et par étages, que, sans presque la contrarier, rien n'était plus facile que de la marier aux proportions de l'architecture. Le génie des artistes n'avait que peu de frais à faire pour ménager une habile transition du régulier au pittoresque. Aussi voyez dans les célèbres *villa* de Rome, voyez surtout dans la *villa* Panfili et la *villa* Aldobrandini, avec quel art magique, à mesure que vous vous éloignez de l'habitation, la symétrie architecturale et la rigueur des lignes se modifient, s'effacent et viennent se perdre dans les formes agrestes du paysage ! Vous n'êtes pas emprisonné dans des cachots de verdure, vous n'êtes pas non plus lancé brusquement dans une prétendue *pleine campagne* qui n'a ni forme, ni style, ni caractère ; vous avez la nature en perspective, et les arts sont à vos pieds et autour de vous comme un cadre magnifique au tableau.

Nous ne prétendons pas qu'on ne puisse trouver dans ces admirables jardins quelques défauts de goût ; il y a les défauts de l'Italie, les défauts qui déparent non-seulement sa sculpture et son architecture, mais les costumes de ses habitants, quelques-unes de ses poésies et les cérémonies de son culte, c'est-à-dire l'amour des colifichets, le luxe des broderies, l'exubérance des ornements de détail. Mais pour

ce qui est de la conception générale, de la composition de l'ensemble de la disposition et du balancement des masses, ces jardins peuvent défier la critique même la plus froide et la plus raisonneuse, ils sont en ce genre d'incomparables modèles. Ce qui les rend surtout l'objet de notre admiration, c'est que le sentiment qu'ils inspirent est bien franchement le sentiment du beau, et non point un de ces sentiments bâtards, tel que ce qu'on appelle les émotions champêtres. Les émotions champêtres sont bonnes, très-bonnes, mais quand on est dans les champs, et non quand on fait sa promenade dans un enclos dont on a la clef dans sa poche et dont on connaît par cœur le toisé. Ne vaut-il pas mieux avoir à contempler des formes grandioses et harmoniques, un grand développement de force, un triomphe signalé de l'intelligence sur la matière, en un mot tout ce qui nourrit, tout ce qui excite le sentiment du beau?

Tel était donc, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, l'état de l'art des jardins; l'Italie enfantait des chefs-d'œuvre, et la France, quoique de loin, marchait sur ses traces. Mais voici qu'il naît à Paris un homme qui va tout bouleverser. Il est doué d'un rare génie; mais chez lui deux sentiments sont dominants : l'amour de la régularité géométrique et le dédain des beautés pittoresques. Entre les mains d'un tel homme, que va devenir notre *éclectisme?* Plus d'alliance possible entre l'art et la nature; l'art va tout usurper. Le Nôtre avait, en matière de jardins, le même besoin d'unité que son maître en matière de gouvernement. Un seul principe et toutes ses conséquences telle fut sa règle. Aussi voyez comme il traite cette pauvre

nature ! Il rompt toute communication entre elle et ses jardins ; il la laisse derrière la grille, et, s'enfermant entre quatre murailles de verdure, il se met à tracer fièrement ses lignes, soumettant tout à son compas, tout, jusqu'à la moindre feuille. De ce système, comme de tout ce qui est exclusif, il semblerait qu'il n'eût dû résulter qu'une insipide monotonie ; tel était cependant le génie de l'artiste que, du sein même de cette monotonie, il sut quelquefois tirer les effets les plus imposants et les plus majestueux.

Mais Le Nôtre n'aura-t-il point de rival ? la nature et ses amis ne protesteront-ils pas ? Maintenant qu'un système exclusif s'est élevé, il y a place pour le système contraire. Il devient non-seulement possible, mais nécessaire que ce système ait un représentant, un apôtre ; il faut à Le Nôtre un pendant. En effet, le voici ; il est en France, à la cour du grand roi, parmi ses valets de chambre. On connaît les comédies de Dufresny ; mais sait-on également que cet homme d'esprit avait toute sorte d'industries et de dispositions pour les beaux-arts ? Sans savoir la musique, il composait des airs pour ses pièces et les chantait à Grandval, qui les lui notait. Il faisait de charmantes découpures et formait des paysages d'un effet très-original avec des fragments d'estampes qu'il déchirait et collait sur le carton. Telle était enfin sa réputation d'adresse et de talent, que l'abbé Pajot, son ami, qui possédait une belle maison près de Vincennes, au lieu de s'adresser à Le Nôtre ou à ses élèves, vint trouver Dufresny pour lui faire dessiner son jardin. A la vue du terrain, qui était très-inégal et d'une forme bizarre, Dufresny prit l'envie d'innover, et laissant là la règle et le niveau, il fit un jardin com-

plétement irrégulier : pas une allée droite, du gazon, des arbres distribués par groupes ; en un mot, un petit abrégé de paysage.

Cette nouveauté fit beaucoup de bruit; on allait en procession voir le jardin de l'abbé Pajot. Un nommé Mignaux et quelques autres suivirent son exemple et confièrent leurs jardins à Dufresny ; enfin son succès fut si grand et il avait acquis une telle confiance en son système, que, quelque temps après, lorsqu'il fut question d'embellir Versailles et d'en tracer les jardins, il osa présenter au roi son plan, en rivalité avec Le Nôtre. Ce plan consistait à transformer tout l'emplacement qui comprend aujourd'hui le parc et les Trianons en une vaste campagne, ou plutôt en une agrégation de scènes pittoresques plus ou moins factices, plus ou moins bizarres. On devait aussi, comme ornements du paysage, bâtir çà et là des églises, des villages, des rochers, des ruines.

Ce qui est extraordinaire, c'est que le monarque hésita ; sa magnificence ne fut pas choquée tout d'abord de ce qu'il y avait de rustique et de bourgeois dans un tel plan. L'innovation était si hardie, qu'elle excita son attention. Il fit même une pension à Dufresny ; mais il chargea Le Nôtre de composer ses jardins. Louis XIV ne pouvait, en conscience, faire infidélité à Le Nôtre, c'est-à-dire à l'ordre et à la symétrie ; tout son système monarchique en eût été ébranlé.

Quant au système de Dufresny, sa fortune ne fut pas longue. Le choix du monarque avait donné le mot d'ordre à la cour. On laissa là le novateur et ses projets fantasques, pour n'admirer que Le Nôtre et Versailles. Le jardin de l'abbé Pajot devint presque ridicule, et personne, à moins d'être sédi-

tieux ou fou, n'eût osé en commander un semblable. Dufresny lui-même, moins amoureux de ses idées que de son repos et de ses plaisirs, se garda bien d'entrer en lutte et se tint pour battu. Son imagination mobile lui inspirait déjà des goûts nouveaux; il renonça aux jardins et à la vie de cour, et s'en vint à Paris faire des comédies.

Mais son système, banni de France, se réfugia sur un sol moins ingrat. L'Angleterre, à cette époque, n'avait pas, comme le continent, l'horreur et l'inexpérience des réformes; elle accueillit les idées de notre insouciant compatriote, et les trouva même si fort à son goût, qu'elle finit par s'en attribuer l'invention. L'Angleterre, à la vérité, était prédestinée, pour ainsi dire, au système pittoresque; dans ses jardins comme dans ses poésies, la patrie de Shakspeare devait être l'ennemie du goût français. Il y régna pourtant; les Stuart l'avaient importé, et jusqu'à leur chute il fut en faveur. Mais au lieu de rester fidèles au style sévère et majestueux de Le Nôtre, les artistes anglais avaient adopté dès l'abord tous les colifichets, toutes les puérilités du genre. Ce n'étaient que treillages, cabinets de verdure, découpures et festons. Enfin, lorsqu'à cette première invasion du mauvais goût il fallut encore ajouter les plates-bandes découpées, les compartiments, les zigzags et autres niaiseries symétriques que le roi Guillaume apportait de Hollande, un cri de réprobation s'éleva de toutes parts, et la réaction pittoresque éclata. Bridgeman et Eyre donnèrent le signal, Brown les suivit et les seconda, mais ce fut Kent qui porta les grands coups. Kent était, comme Le Nôtre, un de ces esprits rigoureux qui s'enferment dans un système et ne se font pas grâce

de la moindre conséquence. Il partit de ce principe que la nature est un grand jardin, qu'elle seule offre le type d'un jardin, et que, par conséquent, pour faire des jardins artificiels, il n'y a qu'un moyen, savoir, de copier la nature, de la copier trait pour trait et tout entière, c'est-à-dire sans choisir. Un jardin qui ne renferme pas un échantillon de tous les principaux accidents de la nature n'est pas un véritable jardin, car il n'est pas conforme au jardin-modèle, il n'en offre qu'un abrégé incomplet. Aussi Kent, en fait d'imitation, poussa l'exactitude jusqu'à la plus étrange minutie. Il ne se contenta pas d'introduire dans ses compositions des landes, des terres incultes, des bruyères, des maisons à demi détruites, des chaumières à demi brûlées ; mais on le vit, dans les jardins de Kensington, planter des arbres morts pour donner à son paysage un plus grand air de vérité.

Ce luxe d'imitation n'était au reste que la conséquence rigoureuse du principe d'où Kent était parti, c'est-à-dire du système exclusivement pittoresque. Dès que vous ne voulez plus avoir recours à l'art, dès que vous regardez comme une profanation de parer et d'ennoblir la nature, ce n'est plus pour plaire que vous travaillez, et vous ne pouvez plus avoir pour but que d'être vrai, but insuffisant selon nous. Toutefois l'Angleterre s'en contenta. Elle était si impatiente de sortir de ses remparts verdoyants, d'être délivrée de ses boulingrins et de respirer hors de ses tonnelles, qu'elle adopta avec transport tout ce qui lui était offert par les novateurs pittoresques. Les uns, comme Kent, réalisèrent le système dans toute sa rigueur ; d'autres ne se piquèrent pas d'une imitation si scrupuleuse, sans néanmoins cesser d'être fidèles à

l'irrégularité. Point de symétrie, quelle qu'elle soit, bonne ou mauvaise, telle fut la devise de nos voisins, et jusqu'à ce jour ils n'en ont point changé.

Mais pendant que tous les parcs d'Angleterre sont ainsi en travail et en révolution, que devient la France? Elle reste impassible et stationnaire. En vain les traditions de Le Nôtre vont-elles s'altérant chaque jour ; en vain le style régulier est-il devenu mesquin, maniéré, ridicule, Le Nôtre est toujours révéré; son ombre tient toujours le sceptre des jardins. C'était alors parmi nous le temps des longs règnes. Voyez la musique de Lulli; elle entre dans sa soixante et dixième année, et, comme à sa naissance, elle est pourvue d'adorateurs. Voyez les autres arts, c'est la même longévité. On dirait que la légèreté française s'est amendée en leur faveur. Mais le miracle va cesser : voici la philosophie qui s'avance d'un pas inquiet et turbulent ; elle parle à demi-voix de nature et de liberté, ce qui ne présage rien de bon pour les charmilles et les allées droites. Leur heure n'est pourtant pas encore venue ; on n'en est pas encore à oser professer l'amour de la nature toute pure, on s'en tient à l'amour de la *bergerie* et des vertus rustiques. La philosophie encore timide se déguise en paysanne ; les bons mots de Colas ou de Mathurin, les sentences de Colette servent de préface et de préparation à l'*Émile* et au *Discours sur l'inégalité des conditions*. Or, rien n'empêche d'adapter la bergerie aux jardins symétriques. Un Mathurin de terre cuite, sa houlette à la main, et une Colette avec son fuseau, peuvent très-bien figurer à côté d'ifs taillés en brebis et gardés par un petit chien de gazon.

Grâce à la bergerie, la crise fut donc retardée de quelques années ; mais enfin éclata avec fracas la grande insurrection contre l'homme, l'art, la science et la civilisation. Vive la nature ! vive l'homme primitif ! s'écria un rhéteur de génie, et l'écho des salons de crier à son tour : Vive l'homme des bois ! vivent les forêts vierges ! vivent les mères qui n'emmaillottent pas leurs enfants ! vivent les jardiniers qui ne taillent pas leurs arbres ! La tête bien frisée, bien poudrée, bien pommadée, c'était à qui se proclamerait barbare et homme primitif, à qui se pâmerait au seul nom de la nature. Il suffisait à coup sûr de cette fièvre sentimentale pour bouleverser de fond en comble tous les Versailles grands et petits dont était jonchée la France ; mais quand, à cette disposition antisymétrique, vint encore se joindre un violent accès d'anglomanie, suivi bientôt de l'introduction dans nos climats d'une grande quantité d'arbres exotiques dont le feuillage élégant et délicat se refusait à subir les injures du croissant et des ciseaux ; enfin, lorsque la politique elle-même sembla s'adjoindre à la ligue conjurée contre ces pauvres jardins réguliers, comme s'ils eussent été complices et suppôts de la vieille monarchie, tandis que leurs rivaux apparaissaient comme un gage de la liberté anglaise et un symbole des deux chambres, la réforme ne connut plus de frein. Ce fut un assaut général contre le système expirant ; de toutes parts on entendit la hache s'attaquer sans pitié aux allées droites, aux bosquets, aux charmilles, et les terrasses semblèrent s'écrouler d'elles-mêmes comme les tours de Jéricho. Tel est le spectacle que l'histoire des jardins nous présente en France il y a quatre-vingts ans environ.

Mais voilà qu'à peine mis au monde parmi nous, le système pittoresque est en proie à des guerres intestines. D'une part on se passionne pour le goût chinois, de l'autre on prend parti pour le goût anglais. Dans cette lutte passagère, c'est, je crois, aux Chinois que l'avantage resta d'abord. A vrai dire, il importe peu, car la différence entre les deux genres ne valait pas la peine du combat. Ce qu'on entendait alors par genre anglais n'avait aucun rapport avec le système de Kent ; ce n'était point l'imitation des scènes de la nature, mais la profusion la plus absurde de chemins contournés, d'allées serpentantes, de labyrinthes et de colimaçons. Et quant au genre chinois, nous ne savons ce qu'il est à la Chine, mais ses partisans français ne s'en servaient également que comme de prétexte aux *tortillons*. De part et d'autre on ne fit donc que des enfantillages ; seulement les uns parsemèrent leurs bosquets tortueux de pagodes, de kiosques, de parasols et de clochettes, tandis que les autres dépensèrent leur argent à construire des rochers de platras peints, à bâtir des temples en ruines et à jeter des ponts sur des pièces de gazon ou des rivières sans eau.

Toutefois, les amis de la nature protestèrent contre ces folies ; elles compromettaient leur cause, elles pouvaient, à force de ridicule, ramener des partisans à l'antique symétrie. Pour éclairer le public, on se mit à écrire ; on traduisit d'abord des ouvrages de Wathely et d'Horace Walpole ; ensuite Watelet fit un traité ; M. de Girardin, qui avait déjà payé largement son tribut au système pittoresque, en créant Ermenonville, écrivit une brochure ; Morel l'architecte composa deux volumes, moitié sur le ton de l'élégie, moitié sur

celui du dithyrambe. Néanmoins, ce n'était pas encore assez de cette cohorte de prosateurs : pour marcher à leur tête il fallait un poëte : l'abbé Delille se dévoua, et, sur cet instrument qu'il appelait sa lyre, il fit résonner complaisamment quatre chants en l'honneur des jardins de la nature. Ce poëme, comme on sait, resta pendant longtemps une confidence de salon, moyen puissant alors pour donner faveur et crédit aux excellentes doctrines qu'il contenait.

Une fois que la poésie venait à son secours, le système pittoresque ne pouvait manquer de triompher ; il est vrai que des auxiliaires peut-être plus persuasifs encore parlaient aussi en sa faveur : Ermenonville, Moulin-Joli, Prunay, Le Raincy, Méréville, et tant d'autres grands parcs qui s'élevèrent comme par enchantement aux environs de Paris, furent des arguments plus puissants sur le goût du public que toutes les tirades didactiques. Ces jardins obtinrent un succès d'enthousiasme, et l'on doit convenir qu'à beaucoup d'égards ils sont dignes de leur celébrité, surtout aujourd'hui que la végétation y a pris un magnifique développement. On y trouve des tableaux supérieurement composés et des paysages presque naturels, ce qui est le plus bel éloge qu'on puisse en faire. Mais qu'on nous accorde aussi que les colifichets et les frivolités sentimentales y sont en trop grande abondance. Vous y voyez non-seulement des grottes, des ermitages, des tombeaux, mais des villages sans habitants, des fermes sans fermiers, et des hameaux pour rire. C'est de la puérilité toute pure ; c'est jouer à la nature, comme les petites filles jouent à la dame. Mais ce qui est peut-être plus impatientant encore, c'est cette prodigalité d'inscriptions, de sentences, de phrases

morales et romanesques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous vos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur ; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plaisir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. » Ajoutez enfin à ces fadaises une confusion plus qu'enfantine de monuments de tous les âges et de toutes les parties du monde, un castel féodal à côté d'un temple grec, une chaumière russe vis-à-vis d'un chalet suisse, et l'urne de Pétrarque auprès du tombeau du capitaine Cook !

Soyons justes cependant ; depuis vingt ans surtout les peintres-jardiniers ont renoncé à ce faux clinquant, dernier débris du goût anglo-chinois. Les jardins plantés depuis cette époque n'offrent presque plus de traces de recherche ni d'ornements maniérés ; ils sont, au contraire, d'une simplicité qu'on peut appeler toute raisonnable. L'imagination et le sentiment ont été congédiés. De l'herbe, des arbres, des buissons, à peine quelques fleurs, et voilà votre jardin. S'il y a des fabriques, elles sont en petit nombre, et leur office n'est pas seulement de faire point de vue ; ce sont des pavillons d'étude ou de repos, une laiterie, une étable, un pigeonnier. Plus de vains simulacres, plus de décorations d'Opéra. Si l'on cherche encore à tromper le promeneur, c'est par des moyens moins grossiers. Cacher soigneusement les murs à l'aide de massifs habilement combinés, remplacer çà et là les clôtures par des fossés ou des sauts-de-loup, et s'approprier ainsi les champs du voisin et la campagne tout entière ; tracer des allées légère-

ment courbes, mais jamais tortueuses et quelquefois presque droites, enfin jeter dans les mouvements du terrain de l'irrégularité, mais pas trop d'irrégularité, tel est aujourd'hui le comble de l'art, tel est le dernier mot du système pittoresque.

Est-ce aussi le dernier mot de l'art des jardins? nous ne le croyons pas. Sans doute ce genre simple, modeste, châtié, mérite la plus grande estime. C'est beaucoup d'abord que de n'être ni prétentieux ni faux; c'est aussi quelque chose d'être économique; enfin il est une foule de jardins, le plus grand nombre peut-être, auxquels ce genre est seul convenable aujourd'hui. Quand l'habitation est d'un style tout à fait simple et naturel, rien à l'entour ne doit être orné; l'art n'a pas le droit de s'y laisser voir, il faut qu'il se déguise. N'ayez donc pas l'air de vous être fait un jardin, faites semblant d'avoir laissé la nature telle qu'elle était, rien de mieux. Mais si, au contraire, vous avez la pretention de créer un objet d'art, si vous voulez donner à votre habitation un accompagnement digne d'elle, c'est-à-dire noble, élégant, grandiose, et que pour atteindre à ce but je vous voie vous contenter d'imiter à grands frais dans votre enclos les scènes qui se passent au dehors, et, en guise d'ornements ingénieux et poétiques, planter, comme Kent, des arbres morts, permettez que je vous arrête et que je tâche de vous montrer combien il est mesquin, factice, ou tout au moins insuffisant et incomplet, cet art ou plutôt cet artifice que vous allez prendre pour guide.

Que voulez-vous faire? un trompe-l'œil? vous voulez tricher avec les amis que vous conduirez dans votre parc, jouir de leur illusion et de votre supercherie? Mais d'abord vous ne les tromperez pas, soyez-en sûr; et quand vous les tromperiez,

c'est une pauvre chose que l'art dont le plus grand mérite est de nous rendre dupes; mieux vaut celui qui, sans mettre de masque, sait nous plaire et nous séduire. Ainsi point d'hypocrisie; croyez-moi, avouez tout franchement que c'est un jardin que vous voulez faire, et tâchons de le rendre beau.

Or, qu'est-ce qu'un jardin? la définition n'est pas douteuse; c'est un lieu disposé pour la promenade et destiné en même temps à la récréation des yeux. Jusqu'ici rien n'empêche, nous en convenons, que pour modèle des jardins on ne prenne tout simplement la campagne; car on se promène à merveille dans les champs et dans les bois, et la vue en est souvent très-agréable. Mais n'oublions pas le point important, c'est qu'un jardin est en outre la dépendance d'une habitation, qu'il lui sert d'accompagnement, d'entourage, et que dans un certain rayon ce n'est qu'un appartement de plus, un supplément à la maison, Or, comment refuser à l'art qui fit la maison et qui la décora le droit d'intervenir dans cette autre maison extérieure? Ne faut-il pas qu'il la mette en harmonie avec la véritable maison? Le sculpteur ne fait pas seulement la statue, il dessine, il fait tailler sous ses yeux, il décore le piédestal. Respectez donc le cercle que nous venons de vous tracer : que tout ce qui est au delà imite l'abandon, le laisser-aller, le négligé de la nature, c'est à merveille; mais dans le voisinage de cette habitation, qui certes n'est pas poussée là comme un arbre, et dont les frises, les corniches, les cordons, les consoles, me transportent dans le domaine de l'art, laissez l'art se montrer en liberté; laissez-le sans déguisement nous étaler ses parures, ses richesses, son élégance.

Le secret du goût sera de bien choisir les ornements qui devront décorer ce jardin de transition, cette espèce de péristyle champêtre, afin de l'approprier au caractère de l'habitation. L'architecture, ou du moins la pierre et le marbre, n'y seront pas toujours nécessaires. Si votre façade est modeste, si vos appartements sont plus commodes que brillants, plus élégants que riches, une grande profusion de fleurs groupées en étages sur un spacieux perron, disposées en corbeilles, en massifs, en amphithéâtre, vous fournira peut-être le moyen le plus ingénieux de lier l'œuvre de l'architecte à l'œuvre du paysagiste.

Mais si je vois une façade d'un style riche et orné, si je vois dans vos salons des proportions nobles et grandioses, ne craignez pas d'entasser les pierres au dehors; il faut à votre édifice un vaste piédestal. La disparate serait trop choquante si vous me faisiez sauter à pieds joints de tels appartements dans un champ de trèfle ou même de gazon. Je n'en veux descendre que par de larges rampes majestueusement prolongées; il faut que sur mon passage les fleurs, les arbustes, les plantes précieuses étalent l'éclat de leurs couleurs, la variété de leurs formes, et continuent à mes yeux la richesse de vos ameublements. Gardez-vous bien surtout d'adoucir sous mes pas la pente de votre terrain, et de me conduire par des détours trompeurs jusqu'au bas du vallon; j'aime mieux être arrêté sur une belle terrasse que des masses d'arbres habilement groupés couronneront de leur ombrage, tandis qu'à mes pieds régnera une longue bordure de balustre sur laquelle mes yeux glisseront avec plaisir comme sur les festons d'une dentelle élégante. Grâce à ces créations de l'art, vous

aurez donné à votre demeure un accompagnement en harmonie avec elle et qui ajoutera à sa beauté. Mais ce n'est pas tout; descendez maintenant dans la partie purement agreste de votre parc, retournez-vous, et voyez quels effets magiques vous venez de créer, par ces lignes architecturales! voyez comme tout ce qui les entoure prend un caractère plus noble, plus fier, plus solennel! Les lignes sont à la nature ce que la mesure et la rime sont à la pensée; elles l'ennoblissent, elles sont la poésie du paysage.

Or, c'est précisément cette poésie qui manque à tous nos jardins modernes; à ceux-là même qui jouissent d'un immense succès, d'un succès incontesté. Peut-être cette simplicité prosaïque que nous osons leur reprocher est-elle une des grandes causes de ce succès; car c'est elle qui les met en rapport avec le goût actuel du public, avec la disposition froide et raisonnable des esprits. Le système pittoresque, tel qu'il est aujourd'hui, correspond exactement à ce qu'on appelle en littérature l'école de la réalité; école dont moins que personne nous avons envie de contester le mérite et l'à-propos. Mais, quelque faveur que trouvent auprès du public ces comédies calquées d'après nature et tous ces recueils de scènes politiques, historiques, comiques et autres, dont nous sommes inondés, on conviendra que si, sans nuire à la vérité qui est le mérite fondamental de ces divers ouvrages, on découvrait un moyen simple, facile et prompt d'y glisser un peu d'élévation, de poésie, et, tranchons le mot, d'idéal, ce serait tout profit et pour le public et pour les auteurs. Eh bien, ce moyen, nous l'offrons aux jardins pittoresques : qu'ils fassent à l'architecture les légères concessions que nous venons de ré-

clamer, et leur prosaïsme disparaît. Espérons qu'ils sauront consentir à un sacrifice si bien entendu ; il n'y va pas seulement de l'intérêt de leur beauté; c'est en outre un moyen, le seul moyen peut-être, de les mettre à l'abri d'un retour de la mode et de leur assurer l'avenir; car tout ce qui est exclusif n'a qu'une durée passagère et porte en soi la cause inévitable de sa destruction. Gardons-nous donc, dans nos jardins, de n'être que naturels, soyons aussi un peu poétiques; associons l'ordre à la liberté, sinon c'en est fait de notre indépendance, et nous verrons bientôt peut-être une contre-révolution fougueuse, aveugle, exclusive à son tour, bouleverser ces gracieuses imitations de la nature, pour leur substituer les monotones et fastidieuses prisons du vieux jardin symétrique.

DES NIELLES

OU

DE L'ORIGINE DE LA GRAVURE EN TAILLE DOUCE

L'Allemagne et l'Italie se sont disputé pendant longues années l'invention de la gravure au burin. A entendre les compatriotes de Gutenberg et de Schœffer, il n'était pas permis de contester à leur pays la gloire d'avoir rendu aux arts du dessin le même service qu'aux lettres et aux sciences. Les Italiens, de leur côté, soutenaient chaudement que cette belle découverte était due aux anciens orfévres de Florence. Mais comme de part et d'autre on ne s'appuyait que sur des allégations sans preuves ou sur des traditions plus ou moins douteuses, les savants, juges de ces sortes de débats, en étaient venus à donner également raison aux plaideurs de chaque parti, et à déclarer le procès interminable, lorsqu'il y a plus de soixante ans, en 1797, l'heure de la justice est

enfin arrivée. Une découverte inattendue, un véritable coup de théâtre, a terminé soudain le différend, en prouvant d'une manière irrécusable que l'Allemagne faisait valoir de faux titres, et que la victoire appartenait à l'Italie. L'histoire de cette découverte mérite, ce me semble, d'être racontée avec quelques détails.

Mais d'abord, quel était le véritable point de la contestation? Ni l'Italie ni l'Allemagne ne revendiquaient l'honneur d'avoir donné naissance à l'art de graver en creux sur métal : cet art était connu des anciens, et le secret s'en est conservé presque sans interruption ; du moins on trouve des métaux gravés dès les premiers siècles du moyen âge. L'invention qui faisait le sujet du débat, invention vraiment toute moderne, était celle de l'art d'imprimer des estampes, c'est-à-dire de tirer sur papier des épreuves d'une planche gravée sur métal.

Au premier coup d'œil, ces deux arts ont l'air de se toucher, et cependant bien des siècles les séparent. Les anciens, qui non-seulement gravaient avec une rare perfection sur l'or, le bronze et le fer, mais qui faisaient des cachets dont ils tiraient des empreintes en cire, ne soupçonnèrent même pas l'art de l'impression, dont ils étaient si proches ; l'idée ne leur vint pas que ce burin qu'ils maniaient si bien pouvait servir à un autre usage qu'à orner des bracelets, des vases sacrés, des miroirs, et qu'il fallait lui demander de transmettre à la postérité le souvenir des chefs-d'œuvre de leurs sculpteurs, et surtout de leurs peintres. Peut-être eût-il suffi, pour leur inspirer cette idée qui nous serait aujourd'hui si profitable, qu'un heureux hasard leur eût fait découvrir un

papier souple et moelleux, qui pût aisément s'empreindre de couleur et subir la pression sans se briser.

Quoi qu'il en soit, il faut bien se garder de confondre, ainsi que l'ont fait certains écrivains recommandables, l'invention de la gravure sur métal et celle de l'impression des estampes. Les modernes n'ont de droits qu'à la dernière; mais leur part de gloire n'en est pas moins la plus grande : car, sans la découverte de l'impression, la gravure ne serait qu'un art secondaire, inférieur de beaucoup à la ciselure, un art d'ornement, une branche de l'orfévrerie. Les beautés de la gravure ne sont vraiment visibles que sur l'épreuve. Vous apprécierez bien sur le métal la délicatesse du trait formé par le burin, vous pourrez juger de la perfection de ses contours; mais comment vous faire une idée du plus ou moins de vigueur des ombres, de la transparence des clairs, de la dégradation des plans, de la légèreté des lointains, c'est-à-dire de ce qui constitue réellement le travail du graveur, de ce qu'on peut appeler sa touche, son coloris?

Il en est du graveur comme du poëte dramatique : à lui seul il n'est que la moitié de lui-même. Pour rendre sensibles les effets qu'il a voulu produire, il lui faut le secours de la représentation, de la mise en scène; l'imprimeur est pour lui ce que les acteurs, les costumes, les décors sont pour le poëte. Supposez un pays où l'on ne saurait pas encore ce que c'est qu'un théâtre, et où pourtant il y aurait des poëtes dramatiques; à coup sûr, quel que fût leur génie, leurs ouvrages seraient bien imparfaits; on y chercherait vainement tous ces grands effets de scène, et tout ce qu'on peut appeler la perspective et le clair-obscur du drame. En

un mot, l'art dramatique serait encore dans l'enfance, et n'aurait pas même conscience de son pouvoir et de ses beautés. Or, telle fut précisément la gravure tant qu'elle fut réduite à n'être que l'art de dessiner sur métal. Aussi est-il permis de dire qu'elle n'est vraiment née que du jour où, par la découverte de l'art de l'impression, elle a été mise en possession de toutes ses ressources, et où, passant dans la main des plus illustres artistes, elle s'est créé une place nouvelle à côté des autres arts du dessin.

Quel fut donc le jour de cette belle découverte, et à qui la devons-nous? Selon les Allemands, le premier qui eut l'idée d'imprimer des estampes fut un de leurs compatriotes, Martin Schœngauer, ou Martin Schœn, connu en France sous le nom de *Beau-Martin*. Que Martin Schœngauer ait imprimé des estampes, c'est ce qui n'est pas douteux; on les connaît, elles existent, mais la date n'en est pas bien certaine; et quelque effort qu'aient pu faire les érudits et les connaisseurs d'outre-Rhin pour rendre ces estampes aussi vieilles qu'il était possible, ils n'ont pu faire remonter l'époque où les plus anciennes furent imprimées au delà de 1460. Ainsi, de l'aveu même des Allemands, l'Allemagne devait être vaincue, si antérieurement à 1460 il avait été imprimé une estampe dans quelque coin du reste de l'Europe.

Or, c'était une tradition en Italie que, dix ans environ avant que les estampes de Schœngauer eussent vu le jour en Allemagne, l'art de l'impression avait pris naissance à Florence dans l'atelier du plus célèbre orfévre de l'époque, Tomaso Finiguerra. L'orfévrerie, au quinzième siècle, était un art beaucoup plus important que de nos jours; tous les

orfèvres quelque peu habiles étaient à la fois dessinateurs, ciseleurs et sculpteurs; et quand, au lieu de faire des figures en ronde-bosse ou en bas-relief, il leur prenait envie de représenter des ornements légers et sans saillie, ils changeaient le ciselet contre la pointe ou le burin et devenaient graveurs. Or, Tomaso Finiguerra, élève, dit-on, du fameux peintre Masaccio, dessinait et gravait à merveille; il excellait aussi dans l'art de *nieller*. Cet art, fort en usage durant tout le moyen âge, mais qui fut abandonné vers le temps de Léon X, consistait à étendre dans les tailles d'une gravure exécutée sur l'or ou sur l'argent une composition métallique, espèce d'émail noirâtre, appelé en latin, à cause de sa couleur, *nigellum*, et en italien *niello;* cet émail, qu'on fixait en le mettant en fusion, était ensuite poli avec le reste du métal. L'argent et l'or devenaient brillants dans toutes les parties que le burin n'avait pas entamées; partout, au contraire, où il avait tracé le moindre sillon, le nielle en remplissait le creux, et par sa couleur noire faisait ressortir vivement le dessin de la gravure, ce qui produisait à peu près le même effet qu'un dessin au crayon noir tracé sur vélin. La niellure était employée pour exécuter des arabesques et autres ornements délicats; on s'en servait aussi pour faire des portraits ou même de petites compositions historiques dans des proportions qui n'excédaient pas celle de nos miniatures[1]. Ces

[1] Après avoir été oubliée pendant trois siècles, la niellure est revenue à la mode : du moins c'est par un procédé à peu près semblable à celui des anciens nielleurs que se fabriquent aujourd'hui, à Paris et à Genève, certains bijoux ornés d'arabesques en émail, et particulièrement des montres, des tabatières, des boîtes à odeurs, des

espèces de médailles étaient ensuite incrustées sur des calices, sur des reliquaires ou sur des couvertures de livres d'autel; on en décorait aussi des meubles et des bijoux.

Comme il n'était possible ni de corriger ni de faire la moindre retouche à la gravure une fois que le nielle était fixé dans les tailles, il fallait, avant de l'y introduire, s'assurer si le travail était terminé; aussi les orfévres étaient-ils dans l'usage de prendre des empreintes de leur gravure, soit avec une terre extrêmement fine et compacte, soit avec du soufre coulé. Il nous paraîtrait bien plus simple aujourd'hui d'obtenir cette épreuve d'essai avec un peu d'encre et une feuille de papier: mais alors c'était là précisément ce qu'il s'agissait de découvrir. Or, voici ce qui se passa un jour dans l'atelier de Finiguerra. Une femme, portant un paquet de linge mouillé, le déposa sur l'établi du graveur, sans faire attention qu'il s'y trouvait une planche prête à être niellée. Au bout de quelque temps, cette femme reprenant son paquet Finiguerra fut fort étonné de voir tout le travail de la gravure empreint sur le linge humide. Il répéta aussitôt cet essai, d'abord avec d'autres linges; puis, réfléchissant qu'un papier humide pouvait produire le même résultat, quelques chiffons placés derrière son papier et la paume de la main lui suffirent pour se convaincre de la vérité de la conjecture. Bientôt, remplaçant le linge par une étoffe de laine, dont les poils plus élastiques devaient faire entrer plus fortement le papier dans les

bracelets et des épingles. Ici comme dans les *nielles*, le métal reste à nu dans les clairs, et les parties ombrées sont en émail; seulement cet émail, grâce aux variations de la mode, est plus généralement bleu foncé que noir.

tailles; substituant à la matière noirâtre destinée à opérer la niellure une composition qui avait un peu plus de rapport avec notre encre d'imprimerie; enfin employant en guise de la paume de la main un rouleau de bois, au moyen duquel la pression devenait plus forte et plus égale, il obtint une véritable épreuve de ses planches gravées et donna à ses confrères l'exemple de l'impression des estampes.

Nous venons de rapporter la tradition consacrée en Italie. Selon cette tradition, la découverte de Finiguerra se rapportait à l'an 1455 environ, parce que c'était entre 1450 et 1460 que le talent de ce célèbre artiste avait brillé de son plus grand éclat; mais la date aussi bien que l'anecdote elle-même n'étaient que des conjectures fort aventurées. On possédait bien à la vérité des nielles de Finiguerra, et même des empreintes en soufre prises sur ces nielles : mais, quant à des épreuves sur papier, personne ne se vantait d'en avoir vu. Aussi les Allemands, en dépit de la tradition italienne, faisaient tranquillement valoir leurs prétentions, et défiaient avec dédain leurs rivaux de fournir une preuve qui justifiât le roman sur lequel ils fondaient leurs titres.

Cette preuve existait pourtant : elle existait chez nous autres Français, à Paris, dans le cabinet des estampes de notre bibliothèque nationale. Après avoir échappé à la vue et à la sagacité de nos érudits en gravure, elle avait également passé inaperçue devant une foule d'amateurs étrangers, très-habiles et très-curieux, qui avaient cependant visité ce bel établissement dans le plus grand détail. Il semblait que le hasard, par une sorte d'attention délicate, en réservât la découverte à un Italien.

L'abbé Zani, célèbre amateur vint à Paris vers la fin de 1797; sa première visite fut pour le cabinet des estampes, et aussitôt les portefeuilles les plus précieux, les pièces les plus rares furent étalés sous ses yeux. Il y avait à peine quelques jours qu'il avait commencé ses recherches, lorsqu'au milieu d'une feuille sur laquelle étaient attachées douze ou quinze gravures fort anciennes, il en aperçoit une qui frappe tout particulièrement son œil exercé. Il croit la reconnaître, et cependant jamais il n'a vu sa pareille; mais tout à coup un trait de mémoire vient l'éclairer; ce n'est pas en estampe, ce n'est pas sur le papier qu'il a vu cette Vierge agenouillée recevant une couronne, et ces figures de saintes rangées symétriquement de chaque côté; c'est sur une plaque d'argent, sur une *paix*[1] gravée et niellée par Tomaso Finiguerra, pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Florence. C'est dans cette église qu'il a vu, il y a quelques années, le type de cette gravure qu'il a maintenant sous les yeux : voilà donc la preuve que Finiguerra a imprimé des estampes; voilà la tradition italienne justifiée : car, pour comble de bonheur, cette paix de Finiguerra se trouve avoir une date certaine. Le registre des administrateurs de l'église de Saint-Jean-Baptiste atteste qu'elle fut terminée, livrée et payée 60 florins six livres et un denier, l'an 1452. La découverte de ce petit morceau de papier allait donc mettre au

[1] On sait qu'on donne le nom de *paix* à de petites plaques de métal cintrées, de trois à quatre pouces de hauteur sur une moindre largeur, qui sont en usage à la messe des grandes fêtes. Leur nom vient de ce que, baisée d'abord par le célébrant, cette plaque est ensuite présentée à chacun des ecclésiastiques, avec ces paroles : *Pax tecum.*

néant les prétentions de l'Allemagne : aussi qu'on juge de la joie de notre amateur italien; quel trésor aurait eu pour lui plus de prix? Il venait d'un seul coup de résoudre un des problèmes les plus difficiles de l'histoire de l'art, et de restituer aux graveurs de son pays leurs titres de noblesse.

Toutefois, craignant que sa mémoire ne le trompât, il ne voulut pas d'abord chanter victoire, et ne parla de sa découverte à personne. Ce ne fut qu'au bout de plusieurs mois, en mars 1798, qu'il parvint à se procurer un dessin très-exact de paix de Finiguerra, et que, s'étant convaincu par une comparaison minutieuse que notre estampe était une épreuve bien authentique de ce nielle, il se décida à faire publiquement à la Bibliothèque son importante révélation. Aussitôt il fut entouré de félicitations et de compliments; mais, comme cet excellent homme était encore plus sourd que modeste, il n'entendait presque rien de ce qu'on lui disait, et croyait qu'on ne le comprenait pas. Parlant très-mal le français, il entremêlait à tous moments ses paroles de phrases italiennes; puis, pour rendre ses explications plus claires, il se servait de mots latins que sa prononciation rendait difficiles à entendre, et d'expressions techniques, telles que *niello*, *niellare*, *niellatore*, dont le sens était encore inconnu aux employés de la Bibliothèque. L'agitation de l'abbé Zani, son enthousiasme entremêlé d'exclamations joyeuses, paraissaient d'autant plus étranges que, depuis plusieurs mois qu'on le voyait tous les jours travailler à la même place, il n'avait jamais dit un mot à personne, et conservait presque toujours l'immobilité d'un Terme, sans doute parce que son infirmité le rendait étranger à tout ce qui se passait autour de lui. Cependant, quelque

étonnement qu'eût causé cette révolution subite dans ses habitudes, quelque obscures que fussent ses explications, on l'avait parfaitement compris; et il en acquit la certitude, lorsque le lendemain, entrant à la Bibliothèque, il vit qu'on avait enlevé la précieuse épreuve de la paix de Finiguerra de dessus la feuille où elle se trouvait confondue avec quinze autres gravures indignes désormais de marcher de pair avec elle, et qu'on lui avait décerné une place d'honneur.

La découverte de Zani fit aussitôt grand bruit dans le petit cercle des amateurs d'estampes; mais ce fut que quatre ans après qu'elle fut annoncée aux savants de tous les pays, par la publication d'un ouvrage que l'abbé Zani fit imprimer à Parme, en 1802, sous le titre de *Materiali per servire alla storia dell' origine, de' progressi dell' incisione in rame*. Les Allemands voulurent en vain imaginer des objections; il fallait se rendre à l'évidence. Bartsch, l'auteur du *Peintre-graveur* prétendit que cette fameuse épreuve n'avait pas été tirée sur la planche d'argent, mais qu'elle provenait d'une empreinte en soufre : supposition évidemment absurbe, puisqu'il serait impossible d'obtenir une épreuve tant soit peu nette d'une matière aussi molle que le soufre. et que la moitié seulement de la force de pression nécessaire pour tirer une épreuve, occasionnerait la brisure de l'empreinte de soufre la plus épaisse. Aussi l'opinion de Bartsch, qui trouva d'abord quelque crédit, est-elle aujourd'hui complétement abandonnée; toutes les incertitudes sont fixées, et c'est un fait officiel, depuis quelques années, aux yeux de tous les artistes et amateurs, que l'art de l'impression a pris naissance à Florence, l'an 1452, dans l'atelier de Tomaso Finiguerra.

M. Duchesne, auteur d'un ouvrage sur les nielles, était fort jeune à l'époque où Zani fit part de sa découverte aux employés de la Bibliothèque, et, cependant, cette scène bizarre le frappa vivement; peut-être même est-ce au souvenir qu'il en a conservé, que nous devons son précieux travail.

Les *nielles* attirèrent naturellement son attention dès qu'il fut en âge de faire lui-même des recherches et des découvertes. Il ne s'attendait d'abord qu'à glaner dans le champ que venait d'ouvrir l'abbé Zani; mais, à son grand étonnement, il trouva qu'il restait à y faire une moisson complète. Une foule de petites estampes qu'on regardait jusque-là comme d'anciennes gravures italiennes furent reconnues par lui, à des signes certains, pour des épreuves de *nielles*. Il en trouva dans notre seul cabinet jusqu'à quatre-vingt-sept; puis, dans divers voyages à Londres et en Italie, il a fini par en découvrir plus de quatre cents, dont quelques-unes à la vérité avaient déjà été décrites, soit par Zani, soit par d'autres savants dans cette matière. Mais personne jusqu'à présent n'avait donné un travail aussi complet et aussi lumineux sur ces premiers essais de la gravure. La manière lucide et simple dont ce livre est écrit en fait un modèle du genre. L'auteur y a exposé son érudition avec une facilité, nous dirions presque avec une complaisance qui la met à la portée du simple amateur aussi bien que du connaisseur le plus consommé.

III

MARC-ANTOINE RAIMONDI

Voilà quatre cents ans que l'invention est née d'imprimer des estampes. Quatre siècles, c'est une vie déjà longue pour des feuilles de papier qui passent de mains en mains et risquent à chaque instant d'être déchirées, froissées, tachées, égarées ou brûlées. Il faut presque un miracle pour qu'elles échappent à toutes ces chances de destruction ; aussi les estampes qui remontent aux premiers temps de la gravure, à la moitié du quinzième siècle, ou seulement au commencement du seizième, sont aujourd'hui si rares et d'un tel prix, possédées par des mains si jalouses, conservées avec de telles précautions, que l'étude en devient presque impossible ; pour l'artiste, surtout à ses débuts, elles sont comme si elles n'étaient pas.

Et pourtant que de leçons, que d'enseignements dans ces vieilles gravures ! Ceux qui aspirent à manier sérieusement le burin, le crayon ou le pinceau, peuvent-ils se passer de les

connaître à fond, de les consulter sans cesse, non pas seulement à la dérobée dans quelques dépôts publics, mais chez eux, dans leurs ateliers, à leurs heures? Il n'en est pas de la gravure comme des autres arts du dessin : ses premières productions ne sont pas d'informes essais, de grossiers tâtonnements; l'érudit et l'archéologue n'ont pas seuls plaisir et profit à fouiller ses origines. La gravure est venue au monde vingt ans à peine avant Michel-Ange, à une époque où l'art de dessiner touchait à sa perfection; de là vient qu'elle n'a point eu d'enfance : sa croissance a été subite et son apprentissage insensible. Le jour même de sa naissance, chez cet orfévre florentin à qui le hasard venait de la révéler, elle a produit un chef-d'œuvre, ce petit Couronnement de la Vierge qui fait aujourd'hui la gloire de notre cabinet des estampes; bijou vraiment sans pareil, puisque son moindre mérite est d'être incontestablement la première estampe connue. Par la finesse du trait, par la suavité mystique de la composition, ce *nielle* de Finiguerra ne semble-t-il pas sorti de la main de Fra Angelico lui-même? Il y a donc dans les gravures des anciens maîtres autre chose que de la vétusté et de la rareté; il y a presque toujours des modèles de précision, de netteté, de naïveté consciencieuse. École instructive et sévère où tant de gens auraient besoin d'aller! Le seul défaut de ces précieuses reliques, c'est d'avoir un si grand prix, et d'être, au lieu d'un texte d'études, des objets de curiosité.

Si les planches avaient survécu, on en pourrait tirer des épreuves, affaiblies, imparfaites, mais suffisantes pour l'étude. Par malheur, les planches ont disparu; les refaire, c'est-à-

dire les copier sur cuivre, serait une folie, une entreprise ingrate et téméraire dont personne n'oserait se charger. Le mal serait donc sans remède, si un nouveau hasard n'avait enseigné à un autre Finiguerra un secret plus merveilleux encore que l'art d'imprimer des estampes. Désormais les plus anciennes gravures peuvent devenir aussi rares qu'elles voudront, les planches peuvent se perdre ; pourvu qu'il en reste une épreuve, la photographie se charge de tout ressusciter ; en un clin d'œil elle refait à sa manière une planche d'où peut sortir une série d'épreuves, moins pures peut-être que les bonnes épreuves primitives, mais égales pour le moins à celles qu'on tirerait d'un cuivre tant soit peu fatigué.

C'est ce moyen presque magique de multiplier les anciennes estampes qui a donné à M. Benjamin Delessert l'idée de publier à nouveau une portion de l'œuvre de Marc-Antoine pour démontrer pratiquement, par un exemple, le parti qu'on peut tirer de la photographie spécialement appliquée à ce genre de reproduction. D'autres avant lui avaient fait des essais analogues, non sans succès, mais en négligeant un des termes du problème, le bon marché. Les expériences de M. Benjamin Delessert ont été particulièrement dirigées de ce côté ; il a longtemps cherché parmi tous les procédés photographiques non-seulement le plus sûr, mais le moins dispendieux, et ce qui prouve qu'il a bien choisi, c'est la parfaite réussite et le prix plus que modeste des échantillons qu'il nous donne. Il n'a donc qu'à s'applaudir de sa persévérance ; elle aura rendu aux arts un véritable service, et nous ne le félicitons pas seulement d'avoir conçu l'idée de ce travail, de l'avoir patiemment exé-

cuté, nous lui savons également gré du choix qu'il a fait de Marc-Antoine pour inaugurer ses essais, de la prédilection éclairée que lui inspire ce grand artiste, et de la notice simple et concise qu'il lui a consacrée.

Parlons d'abord du travail photographique, nous finirons par quelques mots sur Marc-Antoine.

I

Il y a des gens qui ont le daguerréotype en horreur, et franchement ils n'ont pas tort, pour peu que cet instrument affecte la prétention de se substituer à l'art et de se mettre aux prises avec la nature vivante. Ces tentatives, si habilement qu'elles soient conduites, si perfectionnées qu'elles soient ne servent qu'à constater, mieux encore que de simples paroles, la différence infranchissable qui sépare la vie de la mort, le mouvement de l'immobilité. Un portrait photographié, nous parlons des meilleurs et des plus rapidement faits, n'est et ne sera jamais que l'image d'une léthargie. Ce qui constitue la vie, c'est une succession non interrompue de phénomènes qui se suivent et s'enchaînent si rapidement qu'on ne peut les diviser même par la pensée ; pour exprimer cette succession, pour la fixer sur la toile, l'art use de stratagème, invente des à-peu-près, imagine des tempéraments. Il ne cherche pas à surprendre, à saisir comme au passage la physionomie de son modèle dans tel ou tel moment divisible de la durée ; il

compose par une intuition complexe une sorte d'instant moyen qui, résumant en lui seul plusieurs instants distincts, en simule la succession : c'est par cet artifice qu'il crée l'illusion de la vie. Une machine, au contraire, n'a pas toutes ces finesses : elle arrête brusquement l'aiguille, et la montre ne marche plus. Ces figures dont vous me faites voir l'empreinte, je sens qu'elles vivaient, qu'elles respiraient, qu'elles pensaient au moment où vous avez saisi leur reflet ; mais au contact de votre instrument, elles se sont arrêtées, glacées, pétrifiées. C'est le même effet, ni plus ni moins, que l'effet d'un moulage. Au lieu d'un rayon lumineux, appliquez sur la figure humaine un mastic, un enduit, un masque de cire ou de plâtre, et vous obtiendrez un moule littéralement exact de la charpente osseuse, des parties solides et résistantes du visage ; mais les parties souples et flexibles, les lèvres, les paupières, ces subtiles membranes où se concentrent toutes les délicatesses de la sensibilité, en les touchant vous les avez offensées, elles se sont crispées, contractées, et vous n'en avez dans votre moule qu'une difforme et mensongère image. De là ces bustes moulés sur nature dont la soi-disant ressemblance est une glaciale parodie et qui sont condamnés, lors même qu'après coup l'art les rajuste et les ranime, à conserver toujours un aspect cadavéreux.

Dans les portraits photographiés, cette inertie de la figure est d'autant plus sensible que, par un étrange contraste, les vêtements, les meubles, tous les accessoires en un mot, semblent pour ainsi dire animés et vivants. Grâce à leur immobilité, la lumière les atteint et les frappe sans jamais altérer leur surface ; ils posent admirablement, et sont par là même

reproduits d'une façon si nette et si complète qu'ils en acquièrent une saillie, un relief et je ne sais quoi de piquant qui exagère leur importance. Tout est donc, d'un côté, épaissi, grossi, déformé ; l'œil est mort ou parfois fixe et hagard, la bouche grimaçante, la main lourde et massive, tandis que de l'autre, tout est fin, tout est précis ; tout, jusqu'aux plus imperceptibles détails, est délicatement exprimé.

Quand les Flamands, de la pointe de leur pinceau, s'amusent à tracer maille par maille la plus transparente dentelle, à découper soit le plus mince ruban, soit la plus subtile écorce de citron, ils font au moins le même honneur à la figure humaine. Le temps qu'ils passent à brillanter le satin d'une robe, ils ne le refusent pas à velouter les joues ou les épaules de celle qui la porte. C'est la nature vue du petit côté, du côté microscopique ; mais au moins dans cet ensemble factice on retrouve un certain reflet de l'harmonie de la nature. Avec la photographie, cette harmonie disparaît. L'instrument suit sa pente fatale : il accuse outre mesure ce qu'il est apte à exprimer ; il altère, il dénature ce qui lui résiste et lui échappe. L'accessoire devient le principal : tout est brouillé et confondu.

S'ensuit-il qu'il faille prendre en dégoût cette merveilleuse invention ? Autant vaudrait maudire la vapeur, l'électricité, toutes les découvertes de la science moderne, parce que les progrès qu'elles engendrent ne sont pas dépourvus de quelques inconvénients. Si la photographie ne servait qu'à fabriquer des portraits, ce serait un maussade cadeau que nous aurait fait la science ; mais à combien d'emplois utiles ne peut-on pas l'appliquer ! que de services ne peut-elle pas rendre à l'archéologie, aux arts mécaniques, aux sciences naturelles ! Toutes

les fois qu'il n'est question que de calquer des objets inanimés, des pierres, des métaux, elle a sur la chambre claire, sur tous les autres procédés de reproduction où la main de l'homme est un auxiliaire nécessaire, la plus incontestable supériorité; elle opère plus exactement et plus vite. Mais ce qu'elle fait le mieux sans contredit, c'est ce que lui a demandé M. Delessert, c'est-à-dire le *fac simile* d'estampes et d'imprimés, d'objets planes et sans saillies, n'ayant besoin d'être ni traduits ni interprétés, et pouvant se reproduire tels qu'ils sont. Les monuments, les bas-reliefs, les statues, tous les corps immobiles, mais saillants, risquent de n'être copiés qu'avec de légères altérations provenant de la différence des plans et de la déviation de certaines lignes droites sur la courbe de l'objectif. Au contraire, rien de plus mathématiquement fidèle, rien de plus exactement calqué que ces contre-épreuves de gravures. Ce sont de vrais trompe-l'œil. Vous pouvez mettre en présence les copies et les originaux, à peine les distinguerez-vous, et c'est une industrie qui vient de naître! Que de perfectionnements ne recevra-t-elle pas? Toutes les épreuves aujourd'hui ne sont pas également bonnes; il faut, pour les bien tirer, une dextérité qui ne s'acquiert que par l'usage. Avec le temps, l'habileté sera devenue si grande, cet art du *fac simile* photographique aura fait de tels progrès, qu'on reproduira les dessins tout aussi bien que les estampes, et non-seulement les dessins à la plume et au crayon noir, mais ceux qui n'ont pas la même analogie avec les gravures imprimées, les dessins à la sanguine, à la sépia, à la mine de plomb. Ce sera là vraiment une conquête, et nous l'appelons de tous nos vœux.

Les dessins des grands maîtres, quel délicieux régal ! On ne connaît pas un peintre, même un peintre coloriste, quand on n'a vu que ses tableaux : il faut connaître ses dessins. C'est là qu'on entre avec lui en un commerce intime et vraiment instructif. Dans le domaine de l'art, les dessins sont les causeries du coin du feu, les tête-à-tête avec leurs confidences et leur laisser-aller. Là seulement on apprend à saisir le premier mot, le tour naturel et instinctif de la pensée pittoresque, à distinguer par quel chemin elle s'élève à la forme et à l'effet. Chez les uns, ce premier jet est complexe et embarrassé, c'est à force de réflexion et d'étude qu'il s'épure et s'éclaircit ; chez d'autres, il est saisissant, lumineux, plein d'espérances et de promesses que l'exécution ne tient pas toujours. Passez du grand salon du Louvre dans ces anciennes salles du Conseil d'État, aujourd'hui tapissées de dessins, il n'est pas un des maîtres dont vous venez d'admirer les œuvres sous leur forme définitive et arrêtée, qui n'ait encore quelque chose à vous dire, et dont vous ne sentiez mieux l'esprit et le caractère quand vous êtes en face du moindre de ses croquis.

Malheureusement c'est chose rare que ces sortes d'entretiens avec les dessins des maîtres. Les mêmes causes qui ont détruit tant de gravures anciennes ont fait périr bien des dessins. Ceux qui survivent et dont l'authenticité est hors de doute sont par là même hors de prix. On les conserve avec des soins extrêmes, loin de l'air et du jour, dans des portefeuilles ou des tiroirs bien clos, qui ne s'ouvrent que par grande faveur. Il y a bien quelques cabinets, et notre Musée est du nombre, qui ont pris le parti plus libéral et tout aussi conservateur d'exposer les dessins sous verre. On ne gagne

vraiment rien à les envelopper et à les calfeutrer. Du moment qu'on ne renonce pas à les laisser voir quelquefois, ils courent plus de dangers à sortir d'un portefeuille, même à longs intervalles, qu'à subir derrière une glace l'action d'un jour modéré.

Cet usage d'exposer les dessins, déjà assez ancien chez nous, a pris récemment d'heureuses extensions : nous nous en félicitons ainsi que d'un commencement d'arrangement méthodique qui donne à notre collection une valeur toute nouvelle, et en fait, comme il convient, la digne succursale de notre galerie de tableaux. Mais pour exposer des dessins il faut beaucoup d'espace : placés à trop grande hauteur, ils cesseraient d'être visibles. Dans ces vastes salles du Louvre, on a eu beau créer des subdivisions intérieures pour suppléer au défaut de surface des murailles, c'est tout au plus si le quart de la collection a pu être exposée. Et que dire de toutes ces autres grandes collections d'Europe qui ne sont pas exposées du tout? Que de richesses enfouies! Les voyageurs les plus libres de leur temps, les moins pressés, ceux qui, dans une galerie, savent le mieux abuser de l'obligeance des conservateurs ou de la facilité des gardiens, ne comptent cependant que par heures le temps qu'ils ont passé dans les cabinets de dessins de Florence, de Milan, de Munich, de Dresde ou de Berlin. Quatre ou cinq heures à feuilleter des portefeuilles, sans compter le temps perdu à les faire ouvrir, ce sont des heures vite écoulées. Puis le lendemain vous partez, et vous voilà séparés de ces chefs-d'œuvre peut-être pour toujours. Les tableaux du moins, les tableaux capitaux de chaque galerie, sont gravés, copiés, on peut presque partout en retrouver un semblant, une image; il n'en est pas ainsi des

dessins : ceux qui vous ont le plus charmé vous échappent comme les autres, et vous n'en emportez qu'un souvenir fugitif et confus. Eh bien, à l'avenir vous pourrez vous en procurer d'exactes reproductions, vous les aurez chez vous, sous votre main, à chaque instant du jour ! Si mal disposé qu'on soit pour la photographie, il y a certainement là de quoi se réconconcilier avec elle.

Mais une objection s'élève : si la photographie réussit à reproduire les dessins, c'en est fait de la gravure. Qui voudra passer sa vie et ruiner sa santé à tailler et retailler une plaque de cuivre, quand, en quelques secondes et sans le moindre effort, on obtiendra les mêmes résultats? C'est donc la mort de la gravure au burin que votre diabolique invention, la mort de cet art patient et sérieux qui a fleuri si noblement en France, et qui nous a rendu le signalé service non-seulement de traduire et de sauver de l'oubli des chefs-d'œuvre, mais d'en créer à son tour par la puissance et par la variété de ses moyens d'effet. N'est-ce pas assez que la *lithographie*, l'*aqua-tinta*, la *manière noire*, ces nouveautés subalternes et expéditives, lui disputent son vieux domaine et accaparent ces travaux quotidiens et lucratifs qui jadis la faisaient vivre et l'aidaient à soutenir ses grandes entreprises? Faut-il lui enlever encore sa ressource dernière, les commandes de l'État? Et quelles commandes! il ne s'agit, notez bien, ni de galeries de tableaux, ni de séries de portraits, ni de toutes ces merveilles que les deux derniers siècles ont fait éclore à grands frais sous un royal patronage ; tout ce qu'on demande aujourd'hui à nos Audran, à nos Nanteuil, tout ce que l'État leur octroie pour les soutenir dans leur rude carrière, c'est une

suite de *fac simile* d'après les dessins du Louvre : travail peu grandiose assurément, mais utile : projet intelligent, idée pratique et bien exécutée. Les quinze ou vingt planches d'essai qui déjà ont vu le jour ne méritent pour la plupart qu'éloge et encouragement. Eh bien, va-t-il falloir que tout cela s'interrompe? Tous ces graveurs vont-ils se croiser les bras? N'y aura-t-il de travail que pour une machine?

Voilà ce qu'on se demande, et ce n'est pas sans raison. L'exemple du passé n'est pas encourageant. Que n'a-t-on pas dû dire au quinzième siècle, quand pour la première fois quelques centaines d'épreuves d'un même dessin ont apparu en même temps, toutes identiques, toutes faites d'un même coup pour ainsi dire, ou du moins tirées d'une même planche ! Quel bouleversement d'idées et d'habitudes ! Qu'allaient devenir les copistes, ces recrues des ateliers ? Remarquez que depuis le commencement du monde, pour reproduire un chef-d'œuvre, pour le faire admirer hors des murs où il était né, on n'avait jamais connu qu'un moyen, la copie, la copie faite à la main. De là, dans l'antiquité, toutes ces répétitions des mêmes œuvres répandues en tant de lieux ; de là des bataillons de copistes commandés par les chefs d'écoles, travaillant sous leurs yeux, à leur voix, et souvent avec leur secours. L'art de copier, ainsi organisé, était tout à la fois une industrie et une initiation. La multitude des apprentis devenait la pépinière des grands artistes. Sans écoles nombreuses, point de fortes doctrines, point d'autorité chez les maîtres, point de constance dans les traditions, point de perfectionnements continus.

Aussi, quand, au moyen âge, les arts sortirent de leur

sommeil, on vit reparaître cette puissance des écoles reposant encore une fois sur le grand nombre des copistes; elle se prolongea durant le seizième siècle, puis s'éteignit peu à peu, à mesure, pour ainsi dire, que l'usage de la gravure devenait plus répandu et plus universel. Le nouveau procédé, bien que la main de l'homme en fût encore le principal agent, avait suffi pour éclaircir les rangs des adeptes de l'art; il avait affaibli et contribué à dissoudre ces grandes associations, ces groupes disciplinés qui opposaient aux écarts du goût individuel de salutaires résistances: que sera-ce donc quand, pour reproduire les dessins, il ne sera même plus nécessaire de savoir dessiner! Si le graveur avec son burin mettait cent copistes à l'aumône, du moins il était artiste, il avait hanté les écoles, il avait suivi pas à pas, dans son long apprentissage, le peintre et le sculpteur, tandis que, sans rien savoir, avec un peu d'adresse et deux ou trois notions de physique et de chimie, on devient, quand on veut, photographe.

Tout cela n'est que trop vrai. Ce n'est pas seulement la gravure, c'est l'art lui-même qui serait atteint, si le burin succombait dans cette lutte avec les procédés mécaniques; si la révolution commencée par lui il y a quatre siècles se poursuivait désormais contre lui. La gravure est déjà une vieille puissance: on veut la détrôner, c'est trop juste! L'art n'est-il pas en butte aux mêmes contagions que la société? Il faut s'attendre à tout; mais, jusqu'à nouvel ordre, y a-t-il lieu de sonner l'alarme? De quoi s'agit-il? de la reproduction des dessins. Eh bien, quand la photographie parviendrait à imiter les dessins aussi parfaitement qu'elle contrefait

les estampes, tout serait-il donc perdu? Ne resterait-il pas au burin sa plus belle et sa plus noble part, le don d'interpréter un tableau, c'est-à-dire, l'intelligence et le sentiment? Pour tout instrument, quel qu'il soit, ce sont des fruits défendus. Calquer des traits et des hachures, à la bonne heure; mais copier, rien qu'avec du noir et du blanc, les variétés de la couleur, les dégradations de la lumière, les profondeurs de la perspective, et mieux que cela, les passions de l'âme, copier en interprétant, il faut la main de l'homme pour ce genre de besogne, lui seul a le droit d'y toucher. Aussi, tant qu'on fera des tableaux, des tableaux qui vaudront la peine d'être interprétés et traduits, soyez tranquilles, le burin survivra.

Mais fera-t-on longtemps des tableaux? C'est une autre question. Au train dont va ce monde, nous n'en voudrions pas répondre. De progrès en progrès on peut aboutir à tout, même à la peinture mécanique. Ne fait-on pas déjà grand cas de la lithochromie? La machine à peindre existe donc, il ne s'agit que de la mettre en vogue par quelque invention nouvelle, et bientôt la peinture à la main ne sera plus qu'une antiquaille soutenue seulement par quelques entêtés! De deux choses l'une, ou le flot démocratique cessera de monter, ou l'ère de la lithochromie brillera sur la France. Pour le coup, nous ne le contestons plus, la taille-douce aura cessé de vivre et la photographie régnera sans rivale.

Arrêtons-nous : ce sont là de mauvais rêves qu'il faut laisser aux esprits chagrins. Après tout, notre temps, si béotien qu'il soit, sait encore acheter les tableaux et les paye à beaux deniers comptants, comme s'il les aimait. A défaut d'enthou-

siasme et de goût, nous avons, pour soutenir les arts, le luxe et la vanité. C'est un secours qui peut durer longtemps. Pour ne parler que de la gravure au burin, elle vivra, soyez-en sûr, en dépit des concurrences, moins encore parce qu'il y a des choses qu'elle seule sait exprimer, que parce qu'elle est d'un prix que tout le monde ne peut atteindre. Elle vivra d'une vie factice, comme une plante de serre chaude, comme une industrie subventionnée, à la façon de Sèvres et des Gobelins. Il y a loin de là, sans doute, aux jours de sa jeunesse, à cette explosion de faveur populaire et d'étonnement sympathique qui accueillit ses premiers essais. La joie était si grande alors dans tous les cœurs d'artiste! Un théâtre si vaste et si nouveau s'ouvrait à leur pensée! La publicité de leurs œuvres, quelle enivrante perspective! C'était pour eux le nouveau monde que l'impression des estampes. Le même élan, la même ardeur qui emportait au delà des mers le hardi navigateur, poussait l'artiste au maniement du burin. A peine éclose, l'invention florentine s'était répandue, comme par une commotion électrique, dans tous les lieux d'Europe où les arts étaient cultivés. Elle apparaissait à Bruges, à Colmar, à Nuremberg, presque en même temps qu'à Florence et à Bologne, et partout elle éveillait les mêmes transports, la même émulation; partout elle enfantait, du premier coup, pour ainsi dire, d'inimitables chefs-d'œuvre.

II

C'est là, dans l'histoire de l'art, une phase qui ne ressemble à aucune autre. Jetez-y les yeux, aussitôt vous rencontrerez la figure de Marc-Antoine. Il apparaît tout d'abord, non qu'il soit venu des premiers dans la lice, non qu'il n'ait hors d'Italie des rivaux à sa taille, mais parce qu'un lien indissoluble attache à son nom un autre nom, parce que, indépendamment de sa propre puissance, il en a emprunté une qu'aucune autre n'égale. Marc-Antoine n'est pas seulement un des plus fins, des plus savants, des plus résolus praticiens qui aient jamais manœuvré le cuivre ; il est le représentant de la pensée de Raphaël, le confident et le révélateur d'une portion de ce génie divin ; c'est par là qu'il domine tout.

Ce peu de mots indiquent et résument d'avance ce que nous avons à dire de Marc-Antoine.

A lui seul qu'eût-il été? Un des maîtres de son art, cela ne fait pas question. Il était né graveur. Quelque direction qu'il eût prise, sa main eût été sûre, spirituelle, énergique, naïve et précise à la fois. Il eût marché de pair avec Lucas de Leyde et Albert Dürer ; moins suave que le premier, moins hardi que le second, luttant d'habileté technique avec eux, ne les surpassant pas. Pour les vaincre, ou du moins pour prendre dans l'opinion des hommes une place à part, un rang

plus élevé, il fallait changer de terrain, ne pas viser seulement à la perfection du métier, tendre à la simplicité, à la grandeur du style. C'est ce qu'a fait Marc-Antoine dans la seconde moitié de sa vie ; mais l eût-il fait de son propre mouvement, n'obéissant qu'à lui-même, à ses penchants, à ses instincts ? Nous en doutons.

Examinez les œuvres de sa jeunesse, les soixante ou quatre-vingts planches qu'il a gravées jusqu'à l'âge de trente ou trente-deux ans, soit d'après ses propres dessins, soit d'après les dessins d'autrui. Dans le nombre il y a déjà des chefs-d'œuvre; mais quel en est le caractère dominant ? Y trouve-t-on une aspiration, même timide et confuse, vers cette pureté de formes et de contours, vers cette simplicité de moyens que plus plus tard il devait priser et rechercher avant tout. C'est à peine s'il entrevoit de temps en temps ce but suprême, et à tout moment il s'en écarte. Ce qui le séduit, ce qui l'attire, c'est la finesse du travail, la souplesse de l'outil. Il est comme indifférent à la beauté des choses et sensible seulement à la manière de les exprimer. Ce n'est pas le but de l'art, c'est le moyen qui le passionne et le préoccupe. Aussi, dès qu'il aperçoit quelque part un emploi neuf et heureux des ressources du burin, un progrès dans la façon de tracer et de diriger les tailles, il s'élance à la suite du novateur, n'importe d'où il vienne. Non-seulement il lui emprunte son secret, mais pour se l'approprier plus sûrement, il adopte du même coup sa manière de voir et de sentir, sans s'inquiéter s'il voit en beau ou en laid, à l'italienne ou à la flamande, s'il fait des Vénus ou des magots.

De là dans l'œuvre de Marc-Antoine d'étranges disparates

et un contraste profond entre deux phases de sa vie. On serait tenté de croire que le travail de deux mains différentes a été faussement attribué à un seul homme, si, sous ces dissemblances de dessin, d'évidentes analogies d'exécution ne venaient constater une identité d'origine. La plupart des grands artistes ont aussi, dans le cours de leur vie, modifié à certains jours le caractère de leur talent ; mais jamais, en changeant de manière, ils n'ont passé de l'une à l'autre brusquement et sans transition. Les dernières œuvres de la période qui finit ont, en général, avec les premières de celle qui commence un certain air de famille. Chez Marc-Antoine, le changement s'opère à vue, rien ne l'annonce ni ne le prépare. Ce n'est pas une modification graduelle et successive, c'est une illumination soudaine, une transformation, une conversion ; on pourrait presque dire que le chemin de Rome a été pour lui le chemin de Damas.

Né à Bologne, il était dès son enfance entré chez Francia, s'était formé aux leçons de ce grand artiste, avait conquis son amitié ; mais pendant douze ou quinze ans passés près de sa personne, s'était-il pénétré de son esprit? Avait-il, comme lui, avec foi, avec amour, voué son talent au culte de la pure et céleste beauté? Avait-il adopté ces types un peu monotones, mais d'une si noble profondeur, d'une expression si gracieuse et si touchante, qui nous charment dans les tableaux du maître bolonais? Non, ce n'était pas le peintre, c'était l'orfévre dont Raimondi avait suivi et compris les leçons. Francia, ne l'oublions pas, ne fit son premier tableau que vers 1490, quand il avait déjà plus de quarante ans : jusque-là il n'était connu à Bologne et en Italie que comme orfévre,

ou pour mieux dire comme ciseleur et nielleur. Son renom était déjà grand, puisque, au dire de Malvasia, on comptait dans son atelier jusqu'à deux cent vingt élèves à la fois. Longtemps encore il conserva cette vogue, même lorsque, entraîné par sa vraie vocation, il eut presque abandonné l'orfévrerie pour la peinture ; mais dans sa nouvelle carrière il ne fit point école, ou du moins aucun disciple ne continua franchement ses traditions. La peinture était pour lui une œuvre intime et presque mystérieuse, une sorte de sanctification. Il trouvait dans ses pinceaux, mieux que dans la ciselure et dans ses autres travaux à demi industriels et mondains, la satisfaction des penchants religieux et mystiques qui remplissaient de plus en plus son âme à mesure qu'il avançai dans la vie. C'étaient là des plaisirs qu'il gardait pour lui seul des secrets qu'il ne pouvait enseigner. Marchant au rebours de son siècle, il commençait à peindre à la façon du Pérugin au moment où celui-ci commençait à vieillir et où la mode allait l'abandonner. Aussi quelle fut sa joie quand il vit descendre d'Urbin, puis de Pérouse, comme un Joas élevé dans le temple, cet enfant, ce Raphaël, qui apportait aux vieux athlètes de la sainte cause le secours du plus merveilleux talent que le monde eût encore vu ! Quel attendrissant spectacle que le vieillard illustre envoyant au jeune homme son amitié et son portrait ! et que dire de Vasari, qui ose nous le montrer mourant comme un envieux vulgaire pour avoir vu à Bologne un chef-d'œuvre de son ami ? Le mensonge fût-il moins manifeste, le peintre bolonais n'eût-il pas prolongé sa vieillesse près de dix ans après le jour où Vasari le fait mourir, sa mémoire n'en serait pas moins à l'abri de cette

offense. L'émotion qu'il ressentit devant la *Sainte Cécile*, fut un saisissement de respectueuse admiration, et tout au plus poussa-t-il secrètement un soupir à la vue de certaines beautés qui pouvaient exciter ses alarmes.

Il y a donc eu deux hommes en Francia : la postérité ne connaît que le second ; Marc-Antoine n'a été le disciple que du premier. C'est l'art de nieller, ou, pour mieux dire, de graver sur métal, qu'il était venu demander à son maître ; il ne lui emprunta pas autre chose. Bien qu'il ait vécu presque constamment à Bologne jusqu'en 1508, et qu'il ait assisté par conséquent à la grande ferveur de Francia pour la peinture sacrée, il n'en fut pas détourné de ses études spéciales et techniques. De la niellure il était passé à la gravure proprement dite, à la gravure destinée à l'impression, et dans cet art nouveau, Francia, bien qu'il s'y fût exercé lui-même quelque temps, ne pouvait donner que des conseils et non pas des leçons. L'élève s'émancipa donc, laissant son maître plongé dans sa mysticité, et ne songeant, quant à lui, qu'à son burin et à ses plaisirs. Les ateliers de Bologne n'étaient alors guère plus orthodoxes que ceux de Florence et de Mantoue, et dans les rangs de cette jeunesse railleuse, éprise de l'Olympe, ennuyée du Paradis, Marc-Antoine n'était ni le moins sceptique ni le moins dissolu. De là vient que pendant tant d'années passées près de Francia, il ne fut pas pour lui, comme plus tard pour Raphaël, un interprète assidu et empressé. Il grava bien quelques planches d'après son maître, mais sans lui rendre grand service, car c'est en général sur des dessins mythologiques que son choix est tombé, genre dans lequel Francia est froid, incorrect et au-dessous de lui-

même. S'il a reproduit aussi quelques figures de saints, quelques sujets de piété attribués par Bartsch à Francia, l'attribution en est au moins douteuse, tant le caractère dominant dans la peinture du maître est absent dans ses gravures.

Une fois pourtant, par exception, il s'est assujetti à copier une œuvre franchement empreinte de l'esprit de Francia. Il s'agit de l'estampe décrite dans le catalogue de Bartsch, sous le n° 121, et représentant *sainte Catherine* et *sainte Lucie*. Les deux vierges sont debout, en extase, Catherine appuyée sur l'instrument de son martyre. Là point de contestation possible : ces deux figures, peintes comme tableau d'autel en 1502, sont aujourd'hui dans le musée de Berlin (n° 269), et le style du maître y brille dans toute sa simplicité expressive et pénétrante. L'estampe, n'est, à vrai dire, qu'un simple trait soutenu par quelques hachures ; mais quelle intelligence des intentions du peintre ! Comme tout est accusé ! quelle onction dans ces têtes ! quelle justesse, quel sentiment dans ces poses ! Pourquoi tous les tableaux de Francia, les principaux du moins, n'ont-ils pas eu le même bonheur ! quel profit pour le maître, pour l'élève et pour nous ! Mais le capricieux jeune homme n'était pas encore d'humeur à se fixer ainsi. Il semble qu'après cet essai, après cet acte de soumission et de complaisance, il ait eu hâte de respirer plus à l'aise, de s'affranchir un instant de cette pureté angélique et idéale, de cette suavité des contours italiens, pour chercher, sous des formes plus prosaïques, certains secrets de son art que la Flandre et l'Allemagne pouvaient seules lui enseigner.

Il les eût vainement demandés à l'Italie : dans la patrie de Finiguerra, la gravure n'avait fait pendant ces quarante an-

nées, que d'insensibles progrès, tandis qu'au delà des monts elle se perfectionnait à vue d'œil. Aussi ne voulait-on plus, à Venise, à Florence, à Milan, que des estampes étrangères. Ce travail précieux, ces tailles franches et moelleuses excitaient des transports d'admiration. Le public en était épris presque autant que les gens du métier. On peut dire sans exagération que pendant dix ou quinze ans l'Italie raffola de Martin Schœngauer. Sous ce nom on désignait alors, comme on l'a fait longtemps, et le maître de 1466 et tous les graveurs primitifs allemands, suisses ou flamands. Chose étrange qu'un pareil engouement, même passager, chez ces Italiens si exclusifs, si dédaigneux en matière d'art, si convaincus, comme autrefois leurs pères, les Romains, qu'en dehors de leur presqu'île tout n'était que barbarie ! D'où leur venait ce goût si contraire à leurs penchants ? Comment acceptaient-ils ces formes dépourvues de noblesse et de correction, cette bonhomie triviale et souvent grossière ? Ils cédaient à un puissant attrait, la perfection du métier, et à la nouveauté, autre amorce non moins puissante. On se laisse aller si aisément et sans y prendre garde à la séduction d'un travail exquis et délicat ! et pour des esprits un peu blasés par la constante admiration de beautés d'un certain ordre, c'est quelque chose de si piquant et de si tentateur qu'un système tout nouveau qui dépayse et rafraîchit les impressions. Puis, il faut bien le dire, tout n'était pas systématiquement trivial dans les œuvres de Schœngauer et de ses habiles contemporains. A côté de figures grotesques et de types plus que vulgaires, il y avait des visages de vierges, des têtes de chérubins d'une grâce parfaite, d'une ravissante candeur, beautés peu

méridionales, il est vrai, mais unissant au charme d'une certaine nouveauté l'attrait d'une pureté presque irréprochable. Quoi qu'il en soit et quelque explication qu'on adopte, il est un fait certain, c'est que vers le dernier quart du quinzième siècle, à la faveur d'invasions réitérées de ces estampes venues du Nord, une sorte de goût prosaïque, étranger au terroir, se répandait en Italie. Les traces s'en voient partout, notamment dans la peinture. A l'altération des types, on sent que les yeux du public commencent à se familiariser avec un certain germanisme. La contagion est encore faible, mais que de ravages elle pouvait faire, si le triple ascendant de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange n'était venu l'arrêter !

Il ne faut donc pas s'étonner que Marc-Antoine à son âge, et graveur avant tout, se soit épris de ces nouveautés, qu'il ait cherché des leçons dans les estampes du maître de Colmar plutôt que dans les tableaux du peintre bolonais, et qu'il n'ait pris pour modèle ni Baldini, ni Robetta, ni Benedetto Montagna, ni Pollaijuolo, ces estimables et pâles continuateurs de Finiguerra, ni même Andrea Mantegna, malgré sa grande et libre façon de traiter le burin, manière de peintre plutôt que de graveur. Ce n'était pas là ce qu'il cherchait ; il voulait acquérir des qualités pratiques que les Allemands seuls possédaient. Il fallait donc qu'il étudiât, qu'il imitât les Allemands, et l'attrait qui l'attirait de ce côté devint bien plus puissant encore quand il eut révélation du génie d'Albert Dürer, quand les estampes du grand artiste eurent pénétré en Italie.

On les reçut à Bologne presque aussitôt qu'à Venise, n'en

déplaise à une historiette répétée, sur la foi de Vasari, par tous les biographes de Marc-Antoine. A les en croire, ce serait à Venise, en 1509, lorsqu'il avait déjà trente ans, que Marc-Antoine aurait connu pour la première fois le talent d'Albert Dürer. En passant devant Saint-Marc, il aurait par hasard aperçu dans les mains d'un marchand d'images un certain nombre d'estampes gravées sur cuivre et sur bois par le maître de Nuremberg, entre autres les trente-sept feuilles de la Passion de Jésus-Christ, et bien vite il les aurait acquises, vidant sa bourse dans la main du marchand, et dépensant ainsi d'un seul coup tout l'argent destiné à son voyage ; puis on ajoute que l'idée lui vint ce jour même de copier sur cuivre ces compositions gravées sur bois par l'auteur.

Or, comme il a réalisé ce projet, comme il a gravé d'après Albert Dürer non-seulement ces trente-sept planches de l'histoire de la Passion, mais dix-sept planches représentant la vie de la sainte Vierge, plus seize autres planches de sujets détachés, savoir, en tout soixante-neuf planches, et comme ces copies étaient toutes terminées et publiées avant qu'il partît pour Rome en 1510, on peut répondre hardiment que ce n'est pas en 1509 qu'il les avait commencées ; jamais un tel travail ne se fût accompli en une seule année, c'est déjà presque un prodige si en trois ou quatre ans il a pu être exécuté. On sait d'ailleurs, par une preuve authentique, que plus de trois ans avant d'être allé à Venise, avant sa prétendue trouvaille de la place Saint-Marc, Raimondi travaillait d'après Albert Dürer, puisqu'une des planches copiées par lui, le *Saint Jean* et le *Saint Jérôme* (n° 643 du catalogue de Bartsch), porte une date qui n'est pas dans l'original (n° 112 de l'œuvre

de Dürer), et qui a été évidemment ajoutée par le copiste; cette date est 1506. En rappelant ce fait, qui infirme nécessairement l'anecdote de Vasari, M. Delessert fait observer qu'en cette même année 1506 Marc-Antoine avait pu voir à Bologne non-seulement les œuvres, mais la personne d'Albert Dürer, puisque dans une des lettres adressées à son ami Pirckheimer, lettre écrite de Venise et datée du quatorzième jour après la Saint-Michel 1506, Dürer raconte qu'il est sur le point de partir pour Bologne et que son dessein est d'y passer dix ou douze jours[1]. Il est à présumer qu'il fit cette excursion et que le jeune Raimondi eut occasion de connaître, peut-être même de consulter celui dont à coup sûr il commençait dès lors, sinon à copier, du moins à imiter les œuvres. La *Mort de Pyrame et de Tisbé*, la première planche que Marc-Antoine ait datée, est de 1505, et dans cette œuvre si imparfaite, d'un dessin si roide, nous dirions presque si barbare, on trouve déjà des réminiscences d'Albert Dürer, notamment la manière dont sont traités les détails de végétation et certains accessoires des premiers plans. Peut-être même parmi les planches non datées, mais très-probablement antérieures à celle-là, en pourrait-on citer qui offrent des traces plus anciennes de cette même influence.

Peu importe après tout quel est au juste le moment où Marc-Antoine a commencé ses imitations d'Albert Durer : avant de s'attacher à ce puissant modèle, il imitait Schœngauer et les maîtres de son école; c'était déjà la même ten-

[1] Voyez le petit in-24 de M. F. Campe, publié à Nuremberg en 1828, et intitulé *Reliquien von Albrecht Dürer*, p. 30 et 31.

dance, la même direction d'études, un exercice de même nature. De ce commerce continuel et prolongé avec l'art allemand est venue la vigueur et la souplesse de son burin. Mais à force de s'expatrier ainsi par ses études, était-il devenu lui-même un pur graveur allemand? Tant s'en faut. Même à cette époque de sa vie où il semble livré corps et âme à l'imitation, il ne perd pas toute originalité. L'Italien se retrouve et reparaît à tous moments : sans cesse il lui échappe des contours arrondis, des airs de tête pleins de noblesse, des extrémités étudiées à la manière antique, des jets de draperies simples et grandioses; on sent que, tout en suivant ses guides germaniques, il ne perd de vue ni Mantegna, ni Bellini, ni Verocchio, ni l'antiquité. Sa main seule obéit sans regret aux influences étrangères; son esprit hésite, va et vient, résiste et flotte indécis. Il en résulte un mélange continuel des styles les plus opposés, mélange qu'on retrouve dans toutes ses planches de cette première période. Aussi rien de plus difficile que de classer chronologiquement ces planches. A l'exception de celles, en assez petit nombre, qui appartiennent évidemment à la première jeunesse de l'auteur, tant elles sont faibles, non-seulement de dessin et de conception, mais de travail matériel, toutes les autres sont à la fois assez habilement exécutées et assez bigarrées de style et de caractère pour qu'on ne sache comment conjecturer dans quel ordre elles se sont suivies. Celles qui portent des dates, il y en a six environ, loin d'éclaircir le problème, ajoutent à son obscurité. Ainsi, parmi les pièces datées de 1506, l'une est du commencement de l'année, du mois de mars ou de mai, l'autre du mois de septembre. La première représente une

nymphe surprise par un satyre (n° 319 du catalogue de Bartsch). Le satyre et le paysage, le paysage surtout, sont traités à l'allemande; la nymphe est conçue tout autrement, dans un esprit de noblesse et d'élégance. On trouve bien encore quelque lourdeur, quelque sécheresse de dessin dans le corps et dans les jambes, mais la tête, vue de profil, est d'un accent superbe et d'une haute beauté. Vous êtes tenté de dire : Voilà un progrès notable. Quelle distance entre cette nymphe et la Tisbé de 1505 ! L'artiste se dégage des habitudes de l'étudiant. Il va s'acheminer de lui-même vers le style et la poésie. — Mais pas du tout, l'autre planche, faite six mois plus tard, vient renverser tous vos calculs. C'est une *Vénus sortant des eaux* (n° 312 du catalogue de Bartsch). Quelle Vénus, bon Dieu ! La tête, quoique épaisse et arrondie, ne manque pas de quelque charme, mais le corps est d'une ampleur si prodigieuse que les formes les plus rebondies de l'école de Rubens semblent sveltes et décharnées auprès de celles-là. Pour trouver un Pâris qui osât donner la pomme à une Vénus ainsi faite, il faudrait être au pays des Hottentots. Nous voici donc, au bout de six mois, retombés dans le prosaïsme le plus flamand ! Ainsi point de progrès continu, point de vocation décisive ni dans un sens ni dans l'autre : une hésitation incessante, un besoin d'essayer de tout sans pouvoir rien préférer; des facultés merveilleuses, incapables de perfection faute d'un but et d'une règle. Point d'affection, point de croyance, la foi seulement en son métier, tel se montre à nous Marc-Antoine jusqu'en 1510.

Mais nous touchons à ce coup de théâtre dont nous par-

lions tout à l'heure. Un hasard met Raimondi en rapport avec Jules Romain; ils échangent des lettres, des dessins; bientôt l'envie prend au graveur d'aller voir de ses yeux les merveilles que le peintre lui raconte, et le voilà parti pour Rome, c'est-à-dire le voilà lancé dans un monde nouveau où ses irrésolutions vont finir, où son esprit va se fixer, se soumettre, croire fortement en quelque chose, où son talent va grandir chaque jour, parce que chacun de ses pas va tendre au même but.

A peine est-il à Rome, il obtient, grâce à Jules, une insigne faveur : Raphaël lui confie un dessin, une figure de Lucrèce, debout, le bras tendu, prête à se frapper du poignard. Pour traduire cette pensée du maître, que va faire notre artiste? Cédera-t-il aux habitudes qu'a contractées sa main, appuiera-t-il sur les contours, donnera-t-il à ses hachures un aspect brisé et tourmenté, jettera-t-il dans les accessoires toutes ces finesses de burin qui lui sont devenues familières? Non, et c'est là qu'est la merveille, il comprend du premier coup comment il faut interpréter son modèle, ce qu'il faut rejeter, ce qu'il faut conserver de toute sa technique amassée depuis quinze ans; il s'épure, il se modifie, comme si la vue de Rome, le voisinage de tant de chefs-d'œuvre, l'éclat d'un tel génie l'avaient subitement illuminé.

La planche terminée, ce fut pour Raphaël une douce surprise que de se voir ainsi compris : chaque trait de sa plume était fidèlement reproduit ou tout au moins rendu par d'ingénieux équivalents; pureté de lignes, finesse de contours, souplesse de modelé, rien n'y manquait. Cette Lucrèce était vivante, ce bras allait frapper : c'était le dessin lui-même.

Jamais aucun graveur n'était ainsi entré dans la pensée du maître. Il sentit que s'attacher un tel homme, ce serait doubler sa puissance, et de ce jour naquit entre eux une association que la mort seule devait interrompre au bout de dix années.

Ainsi pour la première fois Marc-Antoine s'était affranchi de toute réminiscence germanique; soutenu par son modèle, par la nécessité de l'imiter dignement, il s'était élevé à l'unité de style : il ne pouvait rester en si beau chemin. La réflexion, l'étude, et mieux que cela, les exemples, les avis, les corrections du maître eurent bientôt achevé et consolidé sa conversion. En quelques mois il était devenu le plus fervent, le plus soumis des disciples de Raphaël, le plus exclusivement pénétré de son esprit, le plus fermement résolu à ne comprendre, à ne sentir le beau que de la même façon que lui; et pendant les dix années que dura sa mission, il n'eut pas un seul jour d'infidélité, pas une hésitation, pas le moindre retour aux bigarrures de sa jeunesse; jamais il ne descendit de ces hauteurs poétiques où son maître l'avait entraîné. Toutes ses planches en font foi. Dans cette longue série de avaux, tout n'est pas irréprochable; son burin n'a pas eu toujours même succès : à côté d'œuvres qui défient la critique, il y en a d'inégales, laissant à certains égards quelque chose à désirer; il n'y en a pas une où se puisse signaler une déviation systématique, un oubli intentionnel des principes fondamentaux de l'art italien. Mais ne l'oublions point, le premier pas dans cette voie, c'est la *Lucrèce*. Quand cette planche ne serait pas par elle-même, par son exécution souple et délicate, par la touchante beauté de l'original, une des pièces

les plus précieuses de l'œuvre, elle aurait droit à l'attention par la place qu'elle occupe dans la vie de l'auteur. C'est elle qui marque son entrée, son premier pas dans sa seconde manière; elle est le point de départ de sa grande renommée. M. Delessert, par toutes ces raisons, ne peut manquer, nous en sommes certain, de comprendre la *Lucrèce* dans sa publication.

Il est une autre planche que nous lui signalerions, si elle n'avait, à plusieurs titres, une notoriété qui dispense de ce soin : nous voulons parler des *Grimpeurs* (n° 487 du catalogue de Bartsch). Cette pièce considérable est d'un beau burin, d'un dessin très-étudié; elle est en outre un exemple presque unique d'une œuvre de Michel-Ange reproduite par Marc-Antoine : c'en est assez pour qu'elle ne puisse être omise; mais indépendamment de ces mérites, les *Grimpeurs* se recommandent par une circonstance toute particulière. La planche est datée de 1510; elle a été gravée à Florence dans une halte qu'y fit l'auteur en s'en allant de Venise à Rome. Il n'avait pu voir le carton de Michel-Ange exposé au Palazzo Vecchio sans être pris du désir d'en copier quelque chose. Son choix tomba sur un groupe de trois soldats florentins que les Pisans surprennent au bain, dans l'Arno, et qui se hâtent de *grimper* sur la berge pour ressaisir leurs armes et leurs vêtements. Ces figures entièrement nues se prêtent par leurs poses aux grands effets de raccourci qu'affectionnait Michel-Ange. Pour un homme qui sortait de copier pendant trois ans Albert Dürer, l'entreprise était hardie d'oser imiter l'ampleur et l'accent fougueux du maître florentin. Marc-Antoine s'en est habilement tiré, bien qu'en atténuant un peu, selon

toute apparence, l'énergie de l'original. Sans aller jusqu'à la sécheresse, son dessin, dans ces trois figures, est plutôt correct qu'animé, on voit qu'il a fait effort pour être pur, pour écarter tout souvenir septentrional; mais il ne s'est imposé cette gêne que pour les figures seulement, pour la partie principale de sa planche; quant au reste, quant aux accessoires, il s'est dédommagé. Sait-on dans quel fond de paysage il a placé ces trois Florentins? Dans une forêt tirée trait pour trait d'une estampe faite deux ans auparavant par Lucas de Leyde et représentant le *moine Sergius tué par Mahomet* (nº 126 de l'œuvre de Lucas de Leyde, catalogue de Bartsch). Ce sont les mêmes arbres, les mêmes lointains, la même cabane de bois avec son grand toit pointu; il n'a omis qu'un tronc d'arbre sur le devant, et de plus il a changé en soldats pisans les quatre bûcherons qui, dans le fond à gauche, débouchent de la forêt. Ainsi à moitié route, et malgré Michel-Ange, il n'était pas encore converti : la bigarrure venait au bout de son burin malgré lui. Cette planche des *Grimpeurs* tient donc aussi sa place dans l'histoire de notre artiste : elle porte la dernière trace de cet esprit sans discipline, de cette tendance aux disparates dont jamais à lui seul il ne se fût délivré, mais qui allait définitivement disparaître, à Rome, sous une souveraine influence.

Nous n'avons pas dessein de suivre Marc-Antoine dans la partie de sa vie où le voici parvenu; nous nous engagerions dans un trop long récit, même en ne parlant que de ses chefs-d'œuvre. Apprécier durant cette période son talent de graveur proprement dit, caractériser ce talent, en indiquer la portée et la limite, comparer ses procédés et ses effets aux effets et

aux procédés de la gravure moderne, ce serait s'exposer à refaire sans profit ce qui a été fait bien des fois, et à redire ce qui vient d'être dit, assez récemment encore, avec une saine critique et un jugement exercé[1]. Apprécier au contraire non la forme de ses œuvres, mais le fond, ce serait remonter au véritable auteur de ces pages incomparables, à celui qui les a conçues, créées, inspirées; ce serait parler non plus de Marc-Antoine, mais de Raphaël, sujet trop riche pour l'aborder incidemment; nous nous bornerons donc à avoir tenté d'éclaircir, par le rapprochement de quelques faits, l'histoire des phases principales du talent de Marc-Antoine, et l'action décisive et toute-puissante que Raphaël a exercée sur lui.

On peut dire que ces deux hommes étaient prédestinés l'un à l'autre; non qu'il y eût entre les services qu'ils étaient appelés à se rendre, pas plus qu'entre leurs génies, la moindre égalité, mais ce fut pour le maître une heureuse fortune qu'un instrument si docile et si intelligent. Par lui, sa gloire n'a peut-être pas grandi, elle s'est du moins étendue; sans compter que ces admirables gravures, en même temps qu'elles propageaient les pensées du peintre, ont servi à en arracher un grand nombre à l'oubli. Mais en revanche que de bienfaits l'élève n'avait-il pas reçus! D'abord son talent, car dans ses propres mains les dons qui lui venaient de la nature seraient restés pour ainsi dire stériles, puis sa fortune; nous ne parlons pas des sommes considérables que l'auteur des dessins abondonnait au graveur en lui permettant de vendre ses estampes sans autre rétribution qu'une part dans les profits

[1] Voir, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1850, un article de M. Henri Delaborde sur l'histoire de la gravure.

pour Baviera, son broyeur de couleurs; nous parlons de cette autorité prépondérante, de cette suprématie dans son art qui fut pour Marc-Antoine la conséquence immédiate du patronage de Raphaël. Peu après l'apparition de sa seconde planche, le *Jugement de Pâris*, cette merveille qui causa dans Rome un si profond étonnement (*ne stupì tutta Roma*, dit Vasari), les disciples commencèrent à se grouper autour de lui et à lui faire cortége comme au maître lui-même. On vint de tous les points de l'Italie : Agostino di Musi vint de Venise, Marco Dente vint de Ravenne, deux hommes qui profitèrent si bien de ses leçons et l'imitèrent si parfaitement, qu'il faut parfois y regarder de près pour ne pas confondre leurs œuvres avec les siennes. Après les Italiens vinrent les étrangers : d'abord les Allemands, puis les Flamands eux-mêmes. La réaction était rapide. Cet engouement pour les estampes étrangères qui naguère possédait l'Italie, les étrangers le ressentaient à leur tour pour les estampes italiennes, c'est-à-dire en réalité, pour ce style si pur et si exquis dont le graveur bolonais était devenu le représentant. C'était à Raphaël que l'hommage était rendu, mais le succès profitait au graveur. Le comble de sa fortune fut de voir jusqu'aux disciples d'Albert Dürer accourir dans son atelier, et l'école de celui dont la veille il était l'humble imitateur venir se fondre peu à peu dans la sienne.

Étrange mouvement auquel le grand artiste de Nuremberg eut la douleur d'assister ! Il put prévoir avant de mourir la fin prochaine de cet art allemand qui dans sa main paraissait si vivace. La gravure, pendant près d'un siècle, cessa de vivre partout ailleurs qu'en Italie ; elle ne reparut en Flandre que sous les auspices de Rubens, mais dans des conditions et des

données toutes nouvelles, avec mission d'imiter avant tout la couleur. Il est dans la destinée des grands peintres de se créer des interprètes à leur usage. Le système de gravure fondé par Raphaël répondait à sa façon de comprendre son art ; Rubens a dû fonder aussi le sien : Vorsterman et Bolswert ont été ses Marc-Antoine.

La différence capitale entre ces deux systèmes, c'est que l'un aspire à reproduire les tableaux, tandis que l'autre se contente de copier les dessins. L'idée de rendre par l'artifice et la combinaison des tailles un effet analogue au coloris est une idée que n'a jamais conçue ni Marc-Antoine ni aucun de ses disciples, une idée du dix-septième siècle, pratiquée seulement depuis cette époque. Il ne s'agit point ici de décider, entre ces deux systèmes, lequel est supérieur à l'autre : si l'un ne perd pas en mérite sérieux et durable ce qu'il gagne en séduction, si, pour les arts du dessin, la première loi n'est pas de rester en deçà des limites de leur puissance et de ne jamais empiéter sur le domaine d'autrui. Tout cela n'est point en question. Nous ne voulons constater qu'un fait, c'est que Marc-Antoine, pour reproduire les tableaux de Raphaël, n'a jamais attendu qu'ils fussent peints. Ce sont les dessins, les idées premières de ces tableaux qu'il a rendus sur le cuivre, sans s'inquiéter si le peintre, une fois le pinceau dans ses doigts, n'y changerait pas quelque chose. Il en est résulté pour nous un immense avantage. Une foule de compositions que le grand artiste n'a pas eu le temps de peindre nous ont été conservées, et quant à celles qui sont devenues des tableaux, au lieu de nous en avoir transmis seulement des copies intelligentes, ce qui serait déjà d'un prix inestimable,

Marc-Antoine nous a donné quelque chose de mieux, des variantes, des premières éditions de ces tableaux, des tableaux nouveaux, pour mieux dire. C'est ainsi qu'il existe deux *Parnasse*, celui du Vatican et celui de Marc-Antoine, deux *Sainte Cécile*, et certes, quelque admirable que soit dans le tableau de Bologne la chaste fiancée de Valérien, nous ne savons si, dans la gravure, son expression n'est pas plus profondément belle, son découragement des choses de ce monde plus saintement exprimé, et l'ensemble de la composition plus simple et plus saisissant.

Ainsi le système de gravure pratiqué par Marc-Antoine a contribué à rendre plus complets et plus variés les souvenirs qu'il nous a laissés de son maître. De tous ces brillants disciples qui entouraient le grand artiste, c'est lui peut-être qui le comprit le mieux et qui lui fut le plus utile. Les autres ont copié ses tableaux, aidé même à en faire quelques-uns; lui, comme un secrétaire pénétrant et laborieux, il a enregistré toutes ses pensées, même les plus intimes et les plus fugitives. Il s'était si bien pénétré de son esprit, que, même après sa mort, il lui obéissait encore, et croyait graver d'après lui, quand il copiait les dessins d'un autre. C'est ainsi que Baccio Bandinelli passe pour avoir fait ce beau *Martyre de saint Laurent* si heureusement corrigé par Marc-Antoine. Pauvre Baccio, qui fut assez sot pour dire qu'il ne reconnaissait pas son dessin et pour aller s'en plaindre au pape! il s'attira cette réponse : — Rassurez-vous, mon cher, il a peut-être changé quelque chose, mais il n'a rien gâté.

Au bout de quelques années pourtant, surtout après le sac de Rome, où Raimondi perdit et fortune et santé, son talent

sembla dévier quelque peu et sa mémoire devenir moins fidèle; du moins les dernières planches qu'on lui attribue le laisseraient supposer. Mais il en est peut-être de ces dernières planches comme de certaines actions peu édifiantes dont on a chargé sa mémoire : il est possible qu'elles lui soient faussement attribuées. Nous penchons à croire avec M. Delessert que, sans être un petit saint, Marc-Antoine ne fut pas un aussi grand pécheur que quelques biographes l'ont voulu dire. Quant à ses démêlés avec la justice vénitienne à propos de l'imitation des planches et de la marque d'Albert Dürer, c'est, selon toute apparence, un conte de Vasari. Rien de moins probable à cette époque et dans les idées du temps qu'un procès en contrefaçon. Nous ne croyons guère non plus qu'un autre genre de supercherie, la reproduction de ses propres œuvres, ait été cause de sa mort, qu'il ait été poignardé pour avoir gravé et vendu une fois de trop son *Massacre des Innocents*. La preuve est à peu près acquise aujourd'hui que la seconde planche n'était pas de lui, mais de Marc de Ravenne. Ce qui serait plus difficile, ce serait de le blanchir d'un méfait qui lui valut une rude disgrâce et un emprisonnement rigoureux, nous parlons de sa participation à la publication obscène de son ami l'Arétin. Que Clément VII ait pris la chose un peu trop vivement, eu égard à l'état de licence de la société romaine, c'est possible; mais notre artiste, il faut le dire, avait bravé les bienséances un peu trop effrontément. Raphaël lui manquait pour éviter cette méchante affaire. On peut faire la remarque que tous les mauvais bruits qui ont couru sur le compte de Raimondi ne concernent que la fin et le commencement de sa vie, d'où

semble résulter que quand il avait là son maître, quand il professait pour lui une repectueuse soumission, il se respectait mieux lui-même. Raphaël était une providence aussi bien pour sa morale que pour son talent.

Si ce n'était pas chose vaine de faire des vœux en arrière, nous voudrions, dans l'intérêt de Marc-Antoine et surtout dans le nôtre, qu'il eût cessé de vivre en même temps que son maître, sauf à l'avoir connu cinq ou six ans plus tôt. Remarquez en effet que la lacune est grande dans ce vaste registre où, grâce à son burin, nous lisons les pensées du peintre. La première page est de 1510. Rien en deçà. De telle sorte que si Raphaël n'avait survécu que par les gravures de Marc-Antoine, si toutes ses propres œuvres, fresques, tableaux, dessins, avaient complétement péri, ces gravures, si belles et si nombreuses qu'elles soient, ne nous révéleraient que la moitié de son génie. Nous connaîtrions le Raphaël puissant, honoré, dominateur, gracieux encore, bien qu'aspirant plus volontiers à la force et à la grandeur, le Raphaël de Rome en un mot; mais le Raphaël de Florence, ce délicieux jeune homme, ce génie modeste et angélique, cet idéal du peintre chrétien, nous ne le connaîtrions pas. Faute d'avoir eu son Marc Antoine, celui-là, malgré les œuvres qu'il nous a laissées, malgré fresques, tableaux et dessins, ne nous est qu'imparfaitement connu. Quel regret que personne ne se soit trouvé là, capable de nous transmettre et les tableaux qu'il n'a pas eu le temps de peindre, et les premières pensées de ceux qu'il a peints, et tant d'autres compositions détachées qui durent alors tomber de sa plume!

IV

LES ARTS ET LES ARTISTES EN FRANCE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

LES CLOUET

I

À partir du dix-septième siècle, il n'y a peut-être pas eu, en France, un peintre, un sculpteur, un architecte de quelque talent, dont le nom soit demeuré dans l'oubli. Les biographes, jusque-là, ne s'étaient guère souciés que des hommes d'épée, des hommes d'État ou d'Église, parfois des lettrés ou des poëtes; mais, vers le règne de Louis XIV, ils commencent à se douter que la postérité pourrait être bien aise qu'on lui dît aussi quelques mots des artistes. Personne, il est vrai, n'a parfaitement rempli cette tâche nouvelle; ni

les deux Félibien, ni Sauval, ni de Piles, ni d'Argenville ne se piquent, dans leurs recherches, d'une exactitude irréprochable, et nous sommes loin d'avoir, même sur cette époque, une histoire de l'art à proprement parler ; mais, en consultant et en rapprochant les livres, les écrits, les fragments de toutes sortes qui nous sont parvenus, en feuilletant les comptes rendus contemporains depuis Diderot jusqu'à nos jours, en étudiant les notes d'hommes vraiment spéciaux tels que de Marolles et Mariette, on peut, sans trop de peine, composer la liste complète de ceux qui, dans les arts du dessin, à des degrés et à des titres divers, ont, durant ces deux siècles, fait honneur à leur pays. Nous avons, sur leurs œuvres, sur le caractère de leur talent et même sur les particularités de leur vie, des notions suffisantes, et si, par impossible, tous les tableaux, toutes les statues, tous les monuments exécutés depuis ces deux cents années venaient à être détruits, non-seulement nous saurions qu'ils ont existé, mais nous en pourrions concevoir une idée à peu près fidèle.

Il n'en est point ainsi dès qu'on remonte en arrière. A peine avons-nous franchi le règne de Louis XIII, que tout devient obscur et problématique. Si quelques notions certaines apparaissent encore, c'est surtout à des étrangers qu'elles se rapportent ; quant aux artistes français, il semble que tous leurs noms aient péri dans un naufrage : à peine en a-t-il surnagé quelques-uns. Et encore que savons-nous de ceux qui portaient ces noms ? Leur naissance, leur vie, leur mort, autant d'énigmes pour nous. Ce sont des êtres abstraits, auxquels nous attribuons certains ouvrages par tradition, et plus souvent par simple conjecture. On en sait plus, à Flo-

rence et à Pise, sur Giunta et sur Cimabue, morts il y a six cents ans, que nous n'en savons, nous, sur notre Jean Cousin et notre Jean Goujon, qui travaillaient à Paris il y a moins de trois siècles. Cette insouciance peut, à la rigueur, s'expliquer sous les derniers Valois : on comprend qu'au plus fort de nos troubles, lorsque la France était en feu, on eût autre chose à faire qu'à nous rapporter jour par jour ce qui se passait dans les ateliers. Mais sous Henri II, sous François Ier, dans cette cour pleine de loisirs et passionnée pour les belles choses, comment personne ne s'est-il avisé de nous parler avec détail, et même avec minutie, des chefs-d'œuvre que chaque jour voyait naître, de dire en quelles circonstances et par qui ils étaient créés ? Un orfévre italien, grand artiste et grand fanfaron, nous en a bien raconté quelque chose, mais on sait avec quelle modestie et quelle impartialité. Ce n'est pas sur son témoignage que nous pouvons juger de l'état des arts en France, vers le milieu du seizième siècle. Quelques lignes çà et là échappées à Brantôme, quelques passages épars dans les mémoires du temps, voilà, sur nos artistes français, les seuls renseignements écrits que nous ait légués cette brillante époque.

Si nous passons aux règnes de Louis XII et de Charles VIII, l'obscurité s'accroît encore. Elle devient presque complète sous les règnes précédents, surtout pendant la domination anglaise, et, lorsque nous arrivons au temps de saint Louis, à ce grand siècle où, dans toutes les branches de l'art, se répand une séve créatrice et vraiment nationale, quelques noms isolés d'architectes et de sculpteurs viennent bien frapper notre oreille, mais ces noms, transmis d'âge en âge, sans

commentaires, et comme par un simple écho, ne sont que d'imparfaites et stériles révélations.

Ainsi, pendant tout le moyen âge et même au seizième siècle, silence presque absolu; depuis deux cents ans, au contraire, surabondance de documents. Faut-il donc s'étonner que, par une méprise inévitable, on ait si longtemps et si profondément ignoré, parmi nous, ce dont personne n'avait dit mot, et que la croyance se soit généralement établie, qu'avant le dix-septième siècle il n'existait en France ni art ni artistes français? Ce n'est pas seulement Voltaire qui l'a dit[1], c'est tout le monde, et, jusqu'à ces derniers temps, cette opinion s'est maintenue sans conteste chez les hommes les plus doctes et les plus accrédités.

Aujourd'hui ce serait une hérésie que personne n'oserait soutenir. Notre génération, qui se joue de tant de choses et fait si bon marché de ses propres affaires, s'est prise, pour les temps qui ne sont plus, d'une curiosité sérieuse. Elle a porté, dans la critique historique, un esprit de conscience et de scrupule. Au lieu de s'en rapporter aux livres tout faits, elle a voulu interroger des témoins plus exacts et plus sûrs. De là, cette avide recherche de tous les monuments, soit écrits, soit figurés, qui subsistent encore sur notre sol; étude féconde et généreuse, mais malheureusement tardive. Pour ne parler que de l'histoire des arts, si cette idée de suppléer par la vue des monuments au silence des écrivains se fût produite avant 89, que de ressources n'eût-on pas rencontrées! que d'édifices encore debout, que d'archives encore intactes, que

[1] *Siècle de Louis XIV*, chap. XXXIII. — *Id.*, *Temple du goût.*

de traditions dont la chaîne n'était pas encore rompue! galeries princières, collections de famille, mobiliers de châteaux et d'églises, tout, en France, depuis soixante ans, a été détruit, perdu ou dispersé. C'est là un mal sans remède, un désastre qu'aucun effort ne saurait réparer.

Par bonheur, il s'est trouvé des hommes à qui l'aspect de tant de ruines a fait sentir plus vivement l'inestimable prix de ce qui restait encore. Ils ont osé combattre l'esprit de destruction : ils ont respectueusement recueilli tout ce qui pouvait être sauvé. Les moindres fragments, et jusqu'aux simples débris, ont été ramassés ; aucune indication n'a été omise ; et, grâce à ces jalons, tout clair-semés qu'ils soient, les hommes d'étude ont pu non-seulement se guider dans ce seizième siècle si mal connu, mais pénétrer en plein moyen âge, dans ces temps bien autrement obscurs et mystérieux. On ne sait pas assez tout ce que ces vingt-cinq dernières années ont vu naître, en ce genre, de tentatives persévérantes, d'efforts laborieux et intelligents. Ces sociétés d'antiquaires, spontanément issues de toutes nos provinces, ont rendu à la science d'inappréciables services. Le concours annuel, auquel préside l'Académie des belles-lettres, nous montre avec quel zèle on se livre de tous côtés à ces sortes de travaux. Ils n'ont pas tous une égale importance ; ils ne sont pas coordonnés entre eux ; mais ils tendent à un but commun ; ils concourent à mettre au jour des faits, ou inconnus, ou mal observés jusqu'ici, et, de l'ensemble de ces indications éparses, ressort, comme conséquence incontestable, cette vérité claire et démontrée, que, bien antérieurement au dix-septième siècle, il existait en France un art et des artistes français.

Ainsi, grâce à l'étude des monuments, grâce au progrès de la critique, notre époque a déjà construit, ou, du moins fondé dans ses divisions principales, cette partie de l'histoire des arts en France, que nos pères n'avaient pas même ébauchée[1], et dont les matériaux longtemps restés dans l'ombre, semblaient s'être ensevelis à jamais durant nos jours de ruines et de dévastations.

Nous n'avons pas dessein, quant à présent, d'exposer les données générales de cette science nouvelle, et d'indiquer quels sont, pour chaque siècle et pour nos diverses provinces, les caractère qu'elle assigne à chacun des arts du dessin.

Ce que nous voulons seulement signaler, ce sont des travaux d'une nature toute spéciale et les tendances nouvelles de quelques-uns de nos érudits. Il ne leur suffit plus d'étudier la chronologie générale de nos arts du dessin, de déterminer les grandes phases, les grandes lois de cette histoire, ils veulent recomposer la nomenclature des artistes eux-mêmes, en faire le recensement, le dénombrement posthume, et recueillir, sur leurs personnes et sur leurs talents,

[1] Nous n'entendons nullement contester à quelques savants des deux derniers siècles, et entre autres à Montfaucon, la première pensée d'une histoire archéologique de l'art en France. Mais c'est surtout sur l'histoire des mœurs et des usages de notre ancienne monarchie que ces illustres érudits ont jeté de vives lumières. Quant aux monuments proprement dits, ni les descriptions qu'ils en donnent, ni les planches où ils les ont fait représenter, ne sont de nature à venir sérieusement en aide à la science. On peut même dire que l'étude n'en est pas exempte de dangers. C'est en ce sens que, malgré leur incontestable valeur, ces anciennes publications ne nous semblent pas pouvoir être considérées comme une solide et sérieuse ébauche de l'histoire des arts du dessin en France, telle qu'elle doit être conçue aujourd'hui.

la plus grande somme possible de renseignements biographiques. Le moment est venu, disent-ils de sortir des généralités ; tout est dit en ce genre : ce qui reste encore à faire, ce sont d'inépuisables recherches de détail, pour jeter dans cette histoire le mouvement et la vie. En un mot, ils regardent la maison comme construite et ils aspirent à la meubler.

Le projet est-il trop hardi? On sera tenté de le supposer peut-être, au moins pour ce qui concerne le moyen âge. Les sources deviennent si rares et sont si vite taries, dès qu'on s'éloigne un peu de notre temps! Pousser au delà du seizième siècle ces sortes d'investigations, n'est-ce donc pas une entreprise au moins très-difficile. Il y a des gens qui vont plus loin, et qui la disent impossible; ils soutiennent que, pendant le moyen âge, l'art était anonyme; que les artistes de ce temps-là avaient trop de piété, trop d'abnégation personnelle, pour chercher la gloire mondaine, et que leurs œuvres n'étant jamais signées, il n'existe aucun moyen d'en constater l'origine et la filiation.

Cette opinion, quelque répandue qu'elle soit, est loin d'être exactement vraie. On trouve au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle des œuvres d'art sur lesquelles sont tracés des signes, des lettres, des abréviations, et parfois des symboles destinés évidemment à indiquer le nom de l'auteur, et à perpétuer son souvenir. Il en est même qui sont signées en toutes lettres, témoin le portail du transsept sud de Notre-Dame de Paris, dont le soubassement porte cette grande inscription, incontestablement contemporaine du monument, où est écrit le nom du maître de l'œuvre. Combien de verrières nous

apprennent également, soit dans un coin de la bordure, soit sur les vêtements de quelque personnage, en quelle année et par qui elles ont été peintes. Il n'y a pas jusqu'à des crucifix aux pieds desquels on ne trouve une légende où l'auteur, de sa main, a déposé son nom. Il n'est donc pas impossible, même durant le moyen âge, de recueillir des noms d'artistes et de recomposer, à force de patience, certaines séries de documents biographiques. Déjà quelques travaux estimables ont prouvé que, dans cette voie, les efforts n'étaient pas stériles : nous citerons en première ligne l'essai de MM. Renouvier et Ricard sur les maîtres de pierre de Montpellier[1], travail qui suppose un vaste dépouillement de chartes, de diplômes, de registres municipaux, de titres de toute sorte. Nous y trouvons non-seulement le nom de presque tous les architectes ou maîtres de pierre qui ont travaillé à Montpellier depuis 1201 jusqu'à 1500, les ouvrages auxquels ils ont mis la main, les commandes qu'ils ont reçues, les devis qu'ils ont présentés, mais des indications analogues pour les fustiers, imagiers, peintres, verriers, argentiers et autres artisans, ainsi que beaucoup de faits et d'aperçus sur l'organisation des corps de métiers, soit à Montpellier, soit à Barcelone, villes entre lesquelles les rapports étaient alors si fréquents. Nous avons un autre exemple non moins encourageant dans l'ouvrage de M. l'abbé Texier sur les argentiers et les émailleurs de Limoges[2]. Là aussi nous acquérons la preuve que, même pour

[1] *Des maîtres de pierre et autres artistes gothiques de Montpellier*, par J. Renouvier et Ad. Ricard, in-4°, Montpellier, 1844.

[2] *Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges*, par M. l'abbé Texier, in-8° de 288 pages avec pl. Poitiers, 1843.

les temps antérieurs au seizième siècle, on peut encore découvrir des noms d'artistes et rassembler sur leur compte d'utiles informations. Ce n'est pas seulement à Léonard Limosin, à Pierre et à Jean Courtois, à Pierre et à Martial Raymond, ces maîtres par excellence de l'art de l'émailleur, que sont consacrées ces laborieuses recherches; l'auteur remonte à des temps moins connus, et non moins féconds en chefs-d'œuvre d'un autre genre; il nous révèle les noms d'un Willelmus, d'un Guinamundus, d'un Reginaldus, d'un Isembert, d'un Chatard, d'un Marc de Bridier[1] et d'autres encore qu'il a trouvés inscrits soit sur des crosses, soit sur des châsses, soit sur de simples plaques émaillées. Enfin ne lisons-nous pas, dans les *Annales archéologiques*, que les auteurs de ce recueil possédaient, dès son début, il y a cinq ou six ans, quelque chose comme mille sept cent soixante-quatre noms d'artistes du moyen âge? Nous n'avons pas vérifié cette formidable liste, mais, fallût-il en rabattre un peu, ce qui resterait serait certes bien suffisant pour établir que pas plus en ce temps-là qu'aujourd'hui l'art n'était anonyme.

Nous souhaitons qu'on s'avance de plus en plus dans cette route à peine ouverte; qu'on persévère, sans se rebuter, à défricher ce sol maigre et rocailleux. Les découvertes qu'on pourra faire dans les quatre ou cinq siècles qui précèdent le seizième, sans préjudice, bien entendu, des temps carlovingiens et mérovingiens, si l'occasion s'en présente, seront pour nous les plus précieuses de toutes, celles que nous enregistrerions avec le plus de bonheur, surtout lorsqu'il ne s'agira

[1] Voy. particulièrement les pages 60, 62, 65, 78, 79 et 82.

pas seulement de noms propres exhumés au hasard, mais lorsque à ces noms se rattacheront des notions sur les hommes eux-mêmes, sur leurs œuvres, sur les origines de leur talent, sur les voyages entrepris par eux, sur l'influence soit laïque, soit cléricale, de leur première éducation. Des indications de ce genre concernant un de ces hommes dont les grandes et belles conceptions sont encore sous nos yeux, un Robert de Luzarche par exemple, un Pierre de Montereau, un Libergier, feraient jaillir des traits de lumière sur l'histoire tout entière des arts à cette époque. De tels hasards ne sont pas impossibles, et nous ne saurions trop encourager ceux qui se dévouent à les poursuivre.

Mais il va sans dire qu'en se bornant à fouiller soit dans le seizième siècle, soit dans une partie du quinzième, on a des chances infiniment plus sûres de faire d'heureuses et fécondes trouvailles. Un fossé moins profond nous sépare de cette époque, et, en dépit des révolutions, en dépit du silence si bien gardé par les contemporains, il nous reste une foule de moyens de deviner ce qu'ils n'ont pas voulu nous dire. Seulement tout cela est enfoui dans les plus indigestes recueils : il faut oser l'en déterrer ; il faut se résigner aux investigations les plus arides : à ce prix on est à peu près certain d'être payé de sa peine, car, encore une fois, la mine est riche et d'un produit presque assuré.

Nous en avons la preuve dans les essais de M. le comte de Laborde. L'époque sur laquelle il a concentré ses recherches est précisément celle qui s'étend depuis Louis XI jusqu'à la fin du règne de Louis XIII, et lui-même nous apprend que sa récolte a été tellement abondante et si fort au delà de ses es-

pérances, que, pour ne pas ajouter quatre volumes de notes et d'appendices à deux chapitres d'une histoire du Louvre et des Tuileries, dans lesquels il comptait exposer le mouvement de la renaissance des arts sous les Valois, il a pris le parti de faire de ces notes mêmes, un ouvrage en quatre gros volumes dont le premier vient de voir le jour.

M. de Laborde est du nombre de ceux qui professent assez peu d'estime pour les généralités archéologiques. Il se propose un but à la fois plus modeste et plus hardi ; ce sont des faits qu'il cherche, rien que des faits, il veut en ramasser le plus possible, et croit qu'à force de détails il nous rendra la physionomie, le portrait vivant de nos artistes pendant le cours de ces cent-cinquante années. Heureusement, malgré ce parti pris, une idée générale n'en domine pas moins tout son travail, et le suit constamment dans ses explorations. Cette idée, c'est de faire à l'art français, à l'art vraiment national, sa juste part, et de dégager les éléments qui lui sont propres de l'influence étrangère qui s'est exercée autour de lui.

Une opinion généralement reçue veut que les gentilshommes français qui accompagnèrent Charles VIII dans sa promenade militaire à travers l'Italie, aient, au retour, introduit dans leur patrie non-seulement le goût des arts dont ils venaient d'admirer les merveilles, mais un certain nombre d'Italiens habiles, qui, pour la première fois, auraient enseigné à nos compatriotes l'art de dessiner avec élégance et pureté, et les auraient dégoûtés des méthodes barbares auxquelles ils s'adonnaient jusque-là.

Ce qu'il y a de vrai dans cette tradition, c'est que la no-

blesse française trouva au delà des Alpes, d'abord des hommes de génie tels qu'il n'en existait alors nulle autre part en Europe, puis quelque chose qui n'était guère moins nouveau et moins merveilleux pour elle, la reproduction systématique de l'art des Grecs et des Romains, et un emploi usuel et familier des formes, des symboles, des traditions mythologiques. Si nos pères n'avaient rencontré à Pise et à Florence, à Sienne et à Rome, que des madones, que de pieuses légendes exécutées par les plus habiles maîtres de l'école ombrienne alors dans tout son éclat, ils n'auraient pas ouvert de si grands yeux et crié si fort au miracle. A peine auraient-ils remarqué que ces images surpassaient en perfection celles qu'on voyait en France ; pour le plus grand nombre d'entre eux, la différence eût eté insensible. Ce qui leur tourna la tête à tous, ce fut moins l'art en lui-même que la nouveauté de ces formes classiques et païennes qui, de l'école de Mantegna, se répandaient alors par toute l'Italie, et trouvaient à Florence prosélytisme et protection dans le palais des Médicis.

Deux siècles auparavant, une autre armée française sous les ordres d'un frère de saint Louis, traversait aussi l'Italie. Ce serait une intéressante étude que de comparer ces deux expéditions, non pas au point de vue politique et militaire, mais comme deux mémorables événements dans l'histoire des arts en France. On verrait qu'à l'exception des grands débris de l'antiquité, que personne alors ne songeait à dégager des ronces et des broussailles, les compagnons du duc d'Anjou ne devaient trouver sur cette terre italienne rien qui pût exciter leur étonnement ou leur envie. Ce n'était pas la sculp-

ture, pas même celle de Nicolas de Pise ; ils avaient alors, dans l'Ile-de-France, des statuaires que les cent voix de la renommée n'ont pas rendus si justement célèbres, mais dont les œuvres, qui subsistent en partie, peuvent, devant tout juge impartial, soutenir hardiment le parallèle avec celles du grand artiste pisan. Ce n'était pas non plus la peinture, la miniature surtout, pas même celle de Sienne et d'Agobbio. N'étions-nous pas alors, de l'aveu même de l'Italie, passés maîtres en cet art? témoin les vers de Dante :

quell'arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi [1].

Non-seulement notre armée n'avait à rapporter de son voyage ni exemples ni leçons, mais c'est elle au contraire, qui avait porté momentanément dans la Péninsule son goût septentrional, ses ogives, ses vitraux. Qu'on mette en regard les deux pays au treizième siècle, et personne ne pourra le méconnaître, c'est en France que se manifeste alors, dans les arts du dessin, le plus de jeunesse et de vie. L'Italie se débat péniblement sous le poids de ses traditions byzantines et sous les lourdes chaînes des règles romaines abâtardies ; Giotto ne l'a pas encore illuminée de son génie ; tandis qu'en France l'art s'est, depuis un demi-siècle, affranchi de ses entraves iératiques, et se livre à ces premiers élans de liberté, où l'artiste s'inspire de la nature, sans perdre de vue l'idéal, et où il exprime noblement et avec vérité des idées simples et grandes.

[1] *Purgatorio*, Cant. XI.

Comment, quelques années plus tard, pendant que l'Italie s'avançait à pas de géant dans la carrière, la France s'arrêta-t-elle, ou plutôt, se laissa-t-elle aller peu à peu hors de la voie qu'elle s'était frayée? ce serait là un long récit que nous nous garderons d'entreprendre en ce moment. Qu'il suffise d'indiquer que cent ans de guerre, d'invasions, de désastres, ne pouvaient manquer, chez nous, d'arrêter le mouvement des arts ; que, subissant en politique les conséquences de la puissance bourguignonne, nous ne pouvions éviter, en peinture et en sculpture, la contagion du goût flamand ; et que, si la Flandre, en compensation du prosaïsme qu'elle nous infiltrait, nous communiquait quelques-unes de ses savantes recettes, nous n'avions pas, en somme, gagné grand'chose à ce marché. Aussi, lorsque Charles VIII partit pour l'Italie, nos artistes, il faut l'avouer, quoique plus habiles peut-être, ou du moins plus industrieux que leurs devanciers du treizième siècle, avaient presque entièrement perdu la trace de cette noble époque, de son grand style, de ses sévères traditions.

Mais, parce qu'il y avait beaucoup à corriger, à redresser, à réformer chez nos artistes, s'en suit-il qu'il y eût tout à faire, tout à créer, et qu'il fallût les traiter d'écoliers ou de sauvages? non certes ; et pourtant, telle fut la constante prétention de ces maîtres italiens qui, pendant près d'un siècle, vinrent successivement s'établir parmi nous, soi-disant pour nous enseigner à peindre, à sculpter et à bâtir. Incapables d'apprécier les qualités qui nous restaient encore, hors d'état de deviner ce qui convenait au vieux goût français, ils s'isolèrent, firent bande à part, et formèrent, à la cour, où nos

rois les accueillaient avec tant de largesse et de bonté, une sorte de colonie italienne dont il est très-curieux d'étudier l'histoire, surtout en mettant constamment en regard ces artistes indigènes, d'un talent moins séduisant peut-être, mais parfois plus solide, qui se défendent pied à pied, se corrigent, se perfectionnent du mieux qu'ils peuvent, les uns acceptant par transaction quelques parties du goût et du style étranger, les autres, au contraire, se roidissant contre la mode et s'entêtant à rester français.

C'est pour démêler les fils de cette histoire, pour nous faire assister aux phases diverses de ce double mouvement français et italien, que M. de Laborde a entrepris son laborieux ouvrage. C'est là le but qu'il poursuit sans relâche au milieu de la multitude de faits et de noms propres qu'il déroule devant nous.

Dans ce premier volume, il n'est question que des faits relatifs à la peinture : les volumes suivants traiteront de la sculpture, de l'architecture et des arts accessoires.

L'auteur nous expose d'abord, et le plan de son ouvrage, et les sources où il a puisé. Ces sources sont de deux sortes : pour les faits qui se sont passés à la cour, sous les yeux du souverain, dans le cercle de son influence immédiate, M. de Laborde a consulté les anciens comptes et inventaires royaux, dont une grande partie n'a pas été détruite, et est déposée aux archives ; il a cherché, en outre, tous les *états des officiers domestiques de l'ostel du roy* qui subsistent encore, et compulsé tous les marchés passés pour travaux exécutés dans les édifices de la couronne, notamment à Fontainebleau, au Louvre, à Saint-Denis, à Boulogne (Madrid),

marchés consignés, pour ainsi dire, jour par jour, dans les comptes des bâtiments royaux ; quant aux faits accomplis en dehors de l'action et de la munificence royale, il a consulté principalement les archives du parlement de Normandie, les comptes des dépenses faites par le cardinal d'Amboise à son château de Gaillon et à son archevêché, les comptes de la fabrique de la cathédrale de Rouen, depuis 1475 jusqu'à 1537, les comptes de la fabrique de Saint-Ouen, de 1467 à 1621, et enfin, les comptes de la fabrique de Saint-Maclou de Rouen depuis 1483, jusqu'en 1589.

La plupart de ces documents ont été déjà ouverts et feuilletés bien des fois, mais, pour en extraire des faits d'une toute autre portée, des renseignements sur les mœurs et les usages de l'ancienne monarchie, des matériaux pour l'histoire politique, ecclésiastique ou judiciaire, du pays ; ce que M. de Laborde est venu y découvrir, personne n'avait songé à l'y chercher : exceptons toutefois ceux de ces documents qui se rapportent à la province de Normandie, car M. Leprévost, puis après lui M. Deville et quelques autres, y avaient déjà fait, à notre connaissance, de fréquents et heureux emprunts. Mais ce qui est entièrement neuf et vraiment méritoire, c'est d'avoir osé entreprendre le dépouillement complet de ce vaste ensemble de documents, c'est de s'être condamné à lire d'un bout à l'autre ces amas de chiffres et de fastidieuses informations ; car la condition première d'un tel travail est de ne rien omettre. Sous peine de s'exposer à laisser échapper le fait le plus intéressant, celui dont la conquête aurait le plus de prix, il faut ne glisser sur rien, il faut avoir tout lu.

M. de Laborde, dans ce premier volume, nous donne,

sinon des résultats très importants, au moins une foule de notions et d'indications qui ne peuvent manquer de devenir fécondes. Ainsi il est parvenu, à l'aide des comptes et inventaires royaux et des comptes des bâtiments, à dresser la liste complète des peintres du roi *en titre d'office*, depuis Jean Foucquet, le grand miniaturiste, le peintre de Louis XI, jusqu'à Vouet et Nicolas Poussin. Cette liste se compose de cinquante-six noms. Il nous en donne une autre où sont compris les peintres *hors d'office*, c'est-à-dire employés accidentellement par le roi. Cette liste, pour le même intervalle de temps, savoir, environ cent soixante ans, est de soixante-dix-huit noms. Enfin le dépouillement des comptes des bâtiments lui fait constater l'existence d'environ cent quatre-vingts autres peintres, employés principalement au Louvre et à Fontainebleau.

Il semble, au premier abord, que ces listes, ces catalogues de noms propres, absolument inconnus pour la plupart, ne soient que de stériles découvertes et ne doivent jamais dire grand'chose à l'esprit. Mais, en y regardant de plus près, on reconnaît, au contraire, qu'il y a là matière à une foule d'observations et de rapprochements aussi instructifs qu'inattendus. Ainsi, pour en donner un exemple, quiconque s'est avisé de faire quelques recherches sur les personnages historiques du seizième siècle aura sans doute vu dans les cartons du cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale, de charmants portraits aux crayons de deux couleurs, portant cette signature : *Fulonius fecit*. Quel était ce *Fulonius?* Nous nous l'étions souvent demandé, sans jamais trouver personne qui en sût le premier mot. Pas la moindre notice

pas une ligne écrite sur son compte. A en juger d'après ses œuvres il avait dû, de son vivant, jouir d'une certaine renommée; mais il n'en restait plus rien qu'une signature en latin; et cela nous semblait d'autant plus regrettable, que ce crayon, à la fois suave et précis, harmonieux et sobre, devait évidemment avoir été conduit par une main restée fidèle aux traditions de l'ancien goût français. Aussi n'est-ce pas sans une satisfaction très-vive que, dans la liste des peintres en titre d'office, dressée par M. de Laborde, nous avons lu, à l'année 1586, ces mots : « B. Foulon, nepveu de feu M. Jamet. » Voilà donc l'auteur de ces gracieux portraits, qui pour nous n'est plus un être nominal ; il prend sa place et son rôle dans l'histoire de son temps; il a été peintre de la reine Louise de Vaudemont, puis, quelques années plus tard, peintre du roi Henri IV[1]; et, si, comme le suppose M. de Laborde, c'est Janet et non Jamet que le copiste aurait dû écrire, nous apprenons du même coup que notre Fulonius appartenait, par les liens du sang, à cet excellent peintre, dont déjà, d'après son style, nous pouvions supposer qu'il avait été l'élève.

On voit que l'étude de ces listes de noms propres peut fort bien n'être pas stérile. Le nom de Foulon nous a frappé, d'autres noms éveilleront peut-être d'autres souvenirs et résoudront d'autres problèmes. Ces listes peuvent aussi parfois nous instruire d'une façon toute différente, c'est-à-dire par

[1] M. de Laborde a trouvé deux pièces qui parlent de Foulon; l'une est l'*Estat des officiers de la Reyne de* 1586-87, l'autre l'*Estat des officiers domestiques du Roy pour* 1599. On y voit que Foulon était « *peintre* ayant aussi qualité de vallet de chambre. »

leur silence; ainsi le nom de Jean Cousin n'y figure que pour mémoire; M. de Laborde nous apprend que, malgré ses explorations si longues et si répétées, il lui a été impossible de découvrir la preuve que ce grand artiste ait été une seule fois employé par la cour de France. N'est-ce pas là aussi une découverte? Ce Jean Cousin, dont la postérité a gardé le souvenir avec une sorte de prédilection et par une de ces faveurs dont elle a été si rare envers les hommes de ce temps; ce Jean Cousin, que le public, même le moins lettré, appelle aujourd'hui par son nom en admirant ses œuvres, ne pas le trouver dans cet immense répertoire, dans cette cohue d'artistes; c'est là quelque chose d'étrange assurément, et nous serions tenté de n'y point croire, si d'autres souvenirs ne nous avertissaient que le génie lui-même n'est pas toujours une sauvegarde contre de tels oublis.

Enfin la lecture de ces listes peut encore nous servir à connaître exactement l'importance relative des deux armées de peintres qui étaient alors en présence. Les Italiens y sont en infime minorité; il est vrai que, pour en faire le compte, il ne faut pas se fier à l'orthographe et aux désinences. On doit avoir grand soin d'enlever à tous ces noms le costume français dont ils sont affublés. Ainsi, au premier coup d'œil, on ne reconnaît guère un Florentin dans le sieur Laurens Regnauldin, par exemple; et le nom de Baignequeval, bien qu'il n'ait rien de très-français, ne désigne pas, au premier abord, le peintre Bartolomeo Ramenghi dit Bagnacavallo; mais, toutes précautions prises et chaque nom restitué à qui de droit, il n'en reste pas moins établi, par chiffres incontestables, que la colonie italienne était, en fait, très-peu nom-

breuse; ce qui infirme une idée assez généralement admise.

Il nous reste, en terminant, pour qu'on sache encore mieux de quel secours peuvent être les recherches de M. de Laborde, à indiquer le parti qu'il sait en tirer lui-même.

Tout à l'heure nous prononçions le nom de Janet, ou, pour mieux dire, de Clouet dit Janet, ce nom, chanté par Ronsard, et demeuré célèbre, sans qu'aucune notion précise s'y soit jamais rattachée. Quelques portraits exquis, d'une touche ferme et profonde, d'un modelé délicat, d'une finesse et d'une transparence admirables; des portraits, en un mot, qu'Holbein, dans son beau temps, n'eût pas désavoués, voilà ce qui caractérise le talent de Janet; et, comme les noms des autres peintres français de cette époque sont totalement inconnus du public, il en résulte que tout portrait du seizième siècle qui, de loin ou de près, rappelle les caractères que nous venons d'indiquer, passe nécessairement pour l'œuvre de Janet. Ce ne sont pas seulement les ignorants qui en décident ainsi, ce sont les experts les plus habiles, les connaisseurs les plus raffinés. Chaque jour nous en avons la preuve dans les catalogues faits pour les ventes publiques, comme dans les plus savantes notices des plus célèbres cabinets.

Ce qu'il y a de vraiment étrange, c'est qu'on ne s'inquiète pas plus des époques diverses où doivent avoir vécu les personnages représentés dans ces portraits, que des différences plus ou moins sensibles dans la façon dont ils sont peints. Qu'il s'agisse d'une grande dame de la cour de Louis XII. d'un magistrat du temps d'Henri II, d'un guerrier compagnon d'Henri IV, peu importe, si le portrait est de petite di-

mension et d'un fini précieux, c'est Janet qui l'a fait, toujours Janet.

De deux choses l'une, s'est dit M. de Laborde : ou il a existé plusieurs Janet, ou, s'il n'y en a eu qu'un, fût-il un vrai Nestor, il ne peut avoir à lui seul fait l'œuvre de quatre générations. Voilà le dilemme posé : en voici la solution.

D'abord, une quittance datée de 1475 et commençant par ces mots : « Nous Jehan Cloet painctre... demourant à Brouxelles... etc., etc. » constate qu'à cette époque un artiste de ce nom venait d'entrer au service du duc de Bourgogne : plus tard ce Cloet vient se fixer en Touraine, puis il meurt vers la fin du siècle, laissant un fils nommé comme lui Jehan Cloet, ou Jehannot Cloet.

Dans les comptes des dépenses royales pour l'année 1523, au rôle des officiers de l'hostel du Roy, on voit qu'une somme de 240 livres tournois est ordonnée pour les gages de Jehan Cloet, peintre et valet de chambre ordinaire du roi.

Voilà donc un second Clouet, peintre du roi comme le premier, dont l'existence est constatée. M. de Laborde s'attache à lui et le suit dans les comptes royaux depuis 1523 jusqu'en 1536 presque sans interruption. Les pièces sont nombreuses, et on y trouve le prénom Jehan ou Jehannot se transformant peu à peu en Jehannet, d'où viendra plus tard Jeanet, puis Janet, qui, de prénom, deviendra surnom.

Depuis 1536 jusqu'en 1546, les documents sont muets; mais, en 1547, immédiatement après la mort du roi François Ier et dans les comptes de ses funérailles, apparaît un troisième Clouet, peintre comme son père et héritier de sa charge; son prénom n'est plus Jean mais François. C'est celui-

là qu'a célébré Ronsard, celui qui est connu sous le nom de François Clouet dit Janet, et qui, depuis trois siècles, accapare la gloire et les œuvres de son père et de son aïeul ; sa carrière a été heureuse et longue : ce n'est guère que vers 1580 que son nom disparaît des comptes et des rôles de la maison royale.

Après avoir ainsi rétabli l'état civil de cette famille, M. de Laborde fait à chacun sa part, attribuant aux uns et aux autres les portraits qu'ils ont pu peindre eu égard au temps où ils ont vécu. Il discute le mérite et l'authenticité de ces portraits, et, tout en reconnaissant chez François ce charme, cette finesse incomparable qu'admirait tant la pléiade, et qui lui inspirait de si poétiques transports, il signale chez Jean son père un talent plus mâle, plus vigoureux, et nous le montre comme un véritable type de ces artistes, français de cœur et de conviction, qui, même à la cour de Fontainebleau, eurent le courage de résister aux séductions italiennes, et forcèrent le monarque lui-même à honorer leur résistance.

Cet épisode des trois Clouet est un morceau d'excellente critique, et qui se détache agréablement sur l'ensemble de ce volume ; à côté d'un chantier de matériaux précieux, mais non dégrossis, on aime à voir comme un échantillon d'une construction commode et élégante. L'auteur a entremêlé à sa discussion principale certaines considérations pleines de justesse sur les peintres de portraits et sur les causes qui prédisposèrent nos maîtres du seizième siècle, les Clouet aussi bien que leurs nombreux émule, à exceller de préférence dans cet art difficile.

M. de Laborde, comme on voit, malgré cette prédilection pour les faits, qui lui est naturelle, ne se refuse pas à jeter de temps en temps un regard sur l'ensemble des choses. Dans une introduction, que nous ne saurions passer sous silence, il s'attache à démontrer que les arts ne sont nés en France et n'ont pu y prospérer que grâce à la protection de nos rois; que, sans cette haute assistance, sans l'influence d'une cour, rien de ce qui s'est fait chez nous de beau, de noble, de grand, n'aurait pu voir le jour. Nous en convenons volontiers : la cour de France a toujours exercé, dans cette région des arts, un empire souverain; c'est un domaine où l'influence du monarque a été plus absolue peut-être que dans le gouvernement même du royaume; mais les effets de cette influence ont-ils toujours été également heureux? C'est là une question sur laquelle certains doutes sont peut-être permis. M. de Laborde ne le reconnaît-il pas lui-même, lorsque, à propos de l'irruption de la mode italienne, au commencement du seizième siècle, il s'exprime en ces mots, « Nos rois eurent le tort de pousser la nation sur cette pente, et les seigneurs de la cour de se faire les plus actifs promoteurs de cette mode... » Il y a donc à faire quelques réserves dans ce panégyrique si vrai sur tant de points. Ce n'est pas tout que les arts soient protégés, il faut savoir comment on les protége. Nous reconnaissons volontiers avec l'auteur que les influences secondaires ont été, chez nous, presque nulles; que les écoles de province, les corporations marchandes et le clergé lui-même, n'ayant jamais, sur ce terrain, lutté de puissance avec la cour, n'ont opposé que de faibles contre-poids à sa protection souveraine et prépondé-

rante. Mais doit-on s'en féliciter? Pour nous, il faut l'avouer, à la vue de certains caprices, de certains engouements, nous sentons quelques légers regrets se mêler malgré nous à nos actions de grâces.

V

UN TABLEAU

ATTRIBUÉ A

FRANÇOIS CLOUET

L'apparition d'une œuvre d'art, tout à la fois d'origine incertaine et de mérite incontestable, œuvre de maître évidemment, mais sans preuves ni tradition, restée comme enfouie pendant longues années et sortant tout à coup du silence et de l'oubli, pour exercer et pour mettre à l'épreuve la clairvoyance des connaisseurs, c'est là un genre d'énigme et de plaisir qu'on peut de loin en loin se promettre à Paris. Ne vous souvient-il pas d'un délicieux tableau qu'un Anglais, M. Moris Moore, soumit ainsi, voilà quelques années, au contrôle du public parisien, tableau qu'il attribuait, non sans bonnes raisons et malgré quelques taches qui permettaient le doute, au pinceau de Raphaël lui-même! Cet *Apollon et Marsyas* fit éclore plus d'une controverse, et devint, l'occasion de savantes et justes appréciations. Eh bien, tout récemment

nous avons eu même fortune, et nous avons passé quelques charmantes heures devant une peinture non moins inattendue, non moins extraordinaire par ses beautés mêlées aussi de quelque imperfection. A ne considérer que la paternité présumée, cette œuvre-ci est moins ambitieuse, puisqu'il n'est pas question de revendiquer pour elle le plus grand nom de l'art moderne, et qu'on en fait tout simplement honneur à un maître français du seizième siècle ; mais pour l'histoire de l'art, surtout pour l'histoire de notre art national, la découverte, à notre avis, est plus rare et plus précieuse encore.

Cette fois, c'est un Lithuanien qui est le possesseur du trésor. M. de Lachnicki a formé dans sa terre de Lachnow, près de la ville de Grodno, une galerie d'un grand prix, nous dit-on : c'est une des richesses de ce petit musée que le tableau dont nous parlons. On peut le voir maintenant à Paris. Il est moins portatif que l'*Apollon et Marsyas;* on ne le promène pas avec soi sous deux volets d'acajou comme un nécessaire de voyage : c'est un panneau de grande dimension, près de deux mètres de longueur sur plus d'un mètre de haut. Les personnages sont nombreux : on y compte huit femmes, la plupart encore jeunes, un enfant nouveau-né et deux jeunes garçons. Les têtes, un peu plus fortes que demi-nature, sont étudiées avec un soin extrême : elles ont le charme, l'importance et le caractère de portraits.

Si nous consultons les costumes et les détails de toilette, surtout certains bijoux et les chiffres dont ils sont parsemés, la scène doit se passer en France, à la cour et sous le règne de Henri II. Quant au sujet, c'est autre chose, il est beaucoup

moins clair, et le mot de l'énigme est encore à trouver. Vous croyez au premier aspect qu'il s'agit d'une scène biblique, que cette grande dame couverte de bijoux, pompeusement assise sous ces ombrages, entourée de tant d'honneurs, doit être pour le moins la fille de Pharaon, et que l'enfant qu'on lui présente est Moïse tiré des eaux. Évidemment c'est là le sujet apparent, le programme avoué; mais est-ce bien le sujet véritable? La fiction n'est-elle pas transparente? Ne voit-on pas que, sous le voile de l'antique légende, c'est une histoire contemporaine que le peintre entend nous donner, et que la Seine ou la Loire coule, au lieu du Nil, au fond de son tableau?

Et d'abord cette blonde figure vers qui rayonnent tous les regards, cette soi-disant fille de Pharaon, ne nous est-elle pas connue? Ne sont-ce pas des traits que le ciseau de Jean Goujon a immortalisés? Cette expression tout à la fois altière et caressante, ce front impérieux et ces grands yeux baissés, cette ligne du nez si prolongée et pourtant si gracieuse, ce visage d'un ovale si parfait, cette abondante chevelure si bien plantée et relevée si hardiment, est-ce là une beauté banale, une de ces figures qu'invente en se jouant l'imagination d'un peintre? n'est-ce pas au contraire un type à part, tellement particulier qu'il doit se rapporter à une seule personne, et cette personne, sans conteste possible, n'est-elle pas Diane de Poitiers? De tous les portraits authentiques de la duchesse de Valentinois, nous ne craignons pas de le dire, celui-ci doit être le plus vrai, le mieux compris, le plus étudié sur nature, et à défaut de cette ressemblance, qui frappera quiconque est initié le moins du monde à l'iconographie de notre seizième siècle,

il suffirait, pour établir l'identité de la personne, de l'étrange costume que le peintre lui a donné. Ce costume est celui que nos premiers parents portaient au paradis terrestre, le même dont est vêtue la Diane de Poitiers que vous voyez au Louvre sculptée par Jean Goujon. Il est vrai qu'une fourrure de martre doublée de velours bleu se trouve là fort à point et laisse le buste seul entièrement à découvert; mais c'est déjà quelque chose de passablement rare qu'une femme ainsi déshabillée au milieu d'autres femmes qui toutes ont des robes et mieux encore, des fichus et des guimpes. A ce seul trait ne reconnaît-on pas la sultane dans son harem? Personne autre à la cour, même en ce temps de mœurs plus que faciles, n'eût osé se faire sculpter ou peindre dans ce simple appareil : c'était un sans-façon dont la belle duchesse se réservait le privilége. Aussi voyez comme elle en use sans le moindre embarras! Vos regards ne la troublent point; elle ne se croit pas seule, comme Suzanne au bain ou Bethsabé à sa toilette : c'est sciemment qu'elle étale toutes ses perfections; elle se pose en déesse descendue de l'Olympe, et daignant donner aux mortels le spectacle de sa beauté.

Ainsi pas le moindre doute sur le principal personnage : c'est bien Diane de Poitiers; mais que fait-elle dans cette compagnie? quelles sont ces femmes qui l'entourent? et surtout que veut dire cet enfant? Ni la manière dont on le lui présente, ni celle dont elle le reçoit ne s'expliquent, s'il s'agit de Moïse. Il y a d'un côté bien trop de déférence et trop de majesté de l'autre. On dirait une cerémonie bien plus qu'une œuvre de charité, et cet enfant doit être un petit personnage plutôt qu'un pauvre abandonné. Ne serait-ce pas un fils de

France, le duc d'Alençon par exemple, le dernier né de Henri II ? Nous hasardons cette conjecture tout en la trouvant plus qu'étrange, puisqu'elle force à supposer que la maîtresse en titre se serait fait notifier officiellement, pour ainsi dire, la naissance de l'enfant royal. Mais pourquoi pas? Était-il un caprice qu'elle ne pût satisfaire? Son pouvoir avait-il des bornes? Et à supposer que la fantaisie l'ait prise de se faire rendre cet hommage, faudrait-il s'étonner qu'elle eut chargé un peintre habile d'en perpétuer le souvenir?

Ce qui nous suggère cette idée, c'est la présence au milieu de ces femmes des deux jeunes garçons dont nous avons déjà parlé. Le plus âgé paraît avoir dix ou douze ans, l'autre environ quatre ou cinq. C'était à peu près l'âge du Dauphin, depuis François II, et de son jeune frère Charles IX, lorsque le duc d'Alençon vint au monde. Le caractère des deux visages, l'aspect un peu maladif de l'aîné, et chez le plus jeune un certain air violent et tapageur, un air de Néron enfant, permettent de supposer que ce sont bien ces deux princes, et qu'ils sont là, eux aussi, pour faire acte d'obédience.

On peut même aller encore plus loin et se demander si dans le fond du tableau, à droite, cette femme debout, la seule qui n'ait pas l'air de faire sa cour à la grande dame en manteau bleu, et qui, par son expression pensive et presque distraite, reste comme étrangère aux hommages qui lui sont rendus, ne serait pas la reine, la mère du nouveau-né, Catherine elle-même. Nous ne voulons rien affirmer, parce que les portraits de la reine-mère, avant son veuvage, sont trop rares et d'une authenticité trop douteuse pour qu'on puisse en tirer des termes de comparaison. Cette robe de couleur, cette

coiffure encore jeune, déroute nos souvenirs; le costume est d'ailleurs bien simple pour une reine, et comment retrouver sous ces traits agréables, mais sans accent, sans énergie, la Catherine que nous connaisons tous? Certains visages, il est vrai, se transforment en vieillisant, et celui-ci, à le bien regarder, pourrait être du nombre. On sent qu'un jour ou l'autre par d'insensibles altérations, il se rapprochera du modèle auquel en ce moment il ressemble si peu. Rien ne défend donc de croire, matériellement parlant, que cette femme soit Catherine; mais Catherine en un tel lieu! est-ce possible? est-ce croyable? La légitime épouse venant faire chez la concubine ses relevailles en quelque sorte et acceptant pour son fils cet insolent patronage, c'est un degré de mortification qui paraît trop invraisemblable. Et pourtant la vie entière de Catherine, tant que vécut son époux, n'est-elle pas remplie d'avanies de ce genre? Et ne savons-nous pas qu'elle les dévorait en silence, étouffant sa colère sous un masque de résignation?

Après tout, qu'on fasse bon marché de notre conjecture, nous ne demandons pas mieux; qu'on en propose une meilleure, nous sommes prêt à l'adopter. L'explication, quelle qu'elle soit, n'infirmera jamais ce fait incontestable que Diane de Poitiers est l'héroïne du tableau, et que parmi ces femmes il en est deux qui portent des bracelets où sont gravés des H et des doubles C adossés, chiffre officiel qui équivaut à une date et ne laisse de choix qu'entre les douze années du règne de Henri II. Ceci posé, deux questions seulement valent qu'on s'en occupe; ces deux questions sont celles-ci : quelle est la valeur de l'œuvre? quel peut en être l'auteur?

La première est bientôt résolue. Il suffit d'un regard pour re-

connaître la main d'un maître et d'un maître éminent. Touche fine et serrée, modelé délicat, pinceau souple et précis, couleur harmonieuse et savante, telles sont les qualités qui, dans cette peinture, vous frappent dès l'abord. Si en quelques parties elle semble inachevée et presque à l'état d'ébauche, dans tout le reste elle touche à la perfection, et pour tout dire, elle est de premier ordre. Ce sont principalement les têtes où se révèle le grand talent du peintre, ce qui permet de supposer que d'ordinaire et par prédilection il était peintre de portraits. Ces têtes sont vivantes, étudiées dans les plus fins détails, et néanmoins sans l'ombre de sécheresse. Celle de Diane nous paraît un chef-d'œuvre. Rien de plus suave et de plus transparent que cette blonde carnation, rien de plus gracieux que ces cheveux, ces bijoux, ces élégantes nattes qu'une gaze légère rattache en se jouant. L'arrangement de cette coiffure ne saurait être plus exquis, et le rendu en est incomparable.

A la gauche de Diane, et presque sur le même plan, cette femme qui se retourne et la regarde fait avec elle le plus parfait contraste. Elle est chastement vêtue; sa mante verte lui vient presque au menton; rien de voluptueux dans sa pose, point de paupières baissées, un regard vif et limpide, des traits fins et intelligents, figure toute française dont on voudrait savoir le nom, et d'une expression pénétrante qui se grave dans le souvenir. Un peu plus bas, cette personne déjà plus mûre, qui présente l'enfant et fait un peu l'office de nourrice, a moins de charme, moins de grâce, mais quelle physionomie! quel type individuel! et comme ces traits un peu bizarres et anguleux sont franchement accusés et ex-

primés avec bonheur ! Quant à l'autre figure qui occupe le premier plan, à la droite de Diane, le dos tourné au spectateur, elle est d'un caractère tout à fait différent et tranche sur tout l'entourage; elle vise à l'ampleur, au style, à l'effet : beauté presque virile, un peu déclamatoire, dans le goût des écoles d'Italie, le goût alors dominant. Viennent enfin à l'autre extrémité du tableau, à la droite du spectateur, deux jeunes femmes plus calmes, plus modestes, moins dramatiques, plus rêveuses, l'une blonde, l'autre brune, et agréables à qui mieux mieux. Mais de toutes ces figures, celle qui nous plaît et nous séduit le plus, celle qui donne à la composition le cachet le plus original, c'est une jeune fille de dix-huit ans à peine, debout, dominant tout le groupe de ces femmes assises, et regardant ce qui se passe avec des yeux pleins de malice et un mouvement de lèvres légèrement moqueur. La souplesse, l'esprit, le charme de cette jeune fille, aucun mot n'en peut donner idée. Si elle n'avait pas trois ou quatre ans de trop, ce serait Marie Stuart en personne. Qui peut-elle être? Nous l'ignorons ; mais dans cette figure et même dans son costume il y a des finesses de ton, des grâces de couleur qui font déjà pressentir les plus charmants caprices de nos maîtres du dernier siècle. Watteau ne fera rien de plus hardi, de plus piquant, Greuze rien de plus suave, et cependant cette peinture reste nette et solide, d'une pâte aussi ferme, aussi dense que si elle sortait des mains d'un Holbein ou d'un Léonard. N'oublions pas enfin, au milieu de ces femmes, nos deux jeunes garçons, nos deux princes, l'aîné surtout, si bien drapé dans son manteau de couleur fauve : costume et carnation, tout dans cette figure soutiendrait la comparaison avec

les portraits florentins les plus fins et les plus sévères que le quinzième siècle ait produits.

On le voit donc, l'œuvre est considérable : elle a des taches, des lacunes, tout à l'heure nous les indiquerons; mais pour aborder la question qui nous reste à résoudre, pour découvrir le nom du peintre, ce sont les beautés surtout qu'il faut avoir devant les yeux. Quel homme en France, vers le milieu du seizième siècle, était capable de peindre un tel tableau avec ce soin, cette conscience, cette habileté magistrale? Voilà ce qu'il s'agit de chercher.

Était-ce un Italien? Nous mettons au défi tous les artistes d'outremonts, et la colonie de Fontainebleau tout entière, d'avoir en ce temps-là rien produit de semblable. Aucun d'eux n'aurait pris la peine de travailler ainsi. Ils faisaient fi de la touche serrée; en Italie, c'était un art perdu. Ces imitations scrupuleuses d'objets inanimés, ces fines ciselures, ces bijoux chatoyants, rendus avec plus d'art et de patience qu'il n'en faut à l'orfévre pour faire les bijoux eux-mêmes, ces soins minutieux que Léonard et parfois Raphaël daignaient encore s'imposer, ce n'était ni Primatice, ni ses subordonnés, ni aucun de ses compatriotes, sans distinction d'école, qui s'y seraient assujettis. Ils auraient cru tomber dans les misères gothiques, déshonorer leur pinceau. Peu soucieux de la nature, cherchant l'effet, le style, le mouvement, la vie, la vie factice, jamais la vie réelle, ils ne peignaient que de pratique. Ainsi, dans aucune hypothèse, aucun moyen d'admettre que l'auteur du tableau fût un Italien.

Était-ce donc un Flamand, un Flamand italianisé, c'est-à-dire conservant ses aptitudes nationales, réglées, modifiées,

adoucies par un séjour en Italie, un Flamand comme Otto Venius par exemple? Nous devons dire qu'au premier coup d'œil l'idée nous en était venue. L'intelligent visage de la femme à la mantille verte, voisine de Diane, nous avait, malgré nous, fait penser à Otto Venius, ou plutôt au tableau de de ce maître qui décore, dans l'église de Saint-Bavon, à Gand, une des chapelles autour du chœur. Aux premiers plans de cette toile, nous nous souvenions d'avoir vu cette même figure, ou peu s'en faut, vêtue de vert pareillement, mais ce n'était là qu'une coïncidence sans valeur, une illusion aussitôt dissipée par l'examen, soit des autres figures, soit du tableau tout entier. D'abord Otto Venius était à peine au monde que déjà Diane en était sortie, l'une étant morte en 1566 et l'autre né seulement dix ans plus tôt. On peut donc affirmer que le maître de Rubens n'a jamais pris la moindre part à l'œuvre dont nous parlons ici. Et quant à trouver en Flandre, vers le milieu du siècle, un précurseur d'Otto Venius, un peintre, tout ensemble archaïque et novateur, conservant, lui aussi, quelques traditions de l'école des van Eyck et les associant à un certain reflet du quinzième siècle italien, c'est tout simplement chimérique : ce Flamand-là n'existe pas.

Or, du moment qu'on ne peut découvrir, pas plus en Flandre qu'en Italie, le phénix dont nous avons besoin, il faut qu'on nous permette de le chercher en France. Nul autre pays d'Europe n'a rien à prétendre ici. Les peintres allemands étaient alors chez nous comme non avenus. Aucun d'eux n'avait mis le pied sur notre sol. Holbein, allant en Angleterre, s'était acheminé par la route des Pays-Bas. Et quant aux Hollandais, ce n'était ni le vieux Porbus, qui jamais ne

quitta ses *polders*, ni Antonis de Moor (Antonio Moro), déjà en Portugal, et bientôt à Madrid commensal de Philippe II, qui pouvait s'être mis, soit à Chambord, soit à Paris, aux ordres de notre duchesse. Il faut donc de toute nécessité que son choix fût tombé sur un peintre français, le tableau nous le dit lui-même encore plus haut que ces raisons négatives. A la façon gracieuse et tempérée dont est composée cette scène, à l'expression finement ironique, lucide et sans passions, de presque tous ces visages, ne sent-on pas sous la palette un certain fonds d'esprit français? Ainsi point de question, c'est à nous que le peintre appartient; mais où le découvrir? Chercherons-nous de province en province, de maîtrise en maîtrise? Ce pourrait être long. Plus d'un nom, en apparence obscur, nous serait ainsi révélé, et pourrait avoir quelque droit. Le talent et la renommée étaient en ce temps-là sur notre sol plus également répartis qu'aujourd'hui. On dessinait, on sculptait, on peignait avec esprit et conscience, au midi comme au nord et dans les moindres villes. Toutefois les astres de province pâlissaient, à vrai dire, devant ceux de la cour. C'est donc auprès du trône, dans la domesticité royale, que nous avons la meilleure chance de rencontrer notre inconnu. Ouvrons la liste officielle des peintres du roi très-chrétien, et enfin d'abréger, car cette liste est longue, allons droit à celui dont la suprématie est attestée moins encore par son titre de premier peintre, de peintre *en titre d'office*, que par l'admiration unanime de ses contemporains, par la prose et les vers de tous les beaux esprits du temps, à commencer par Ronsard : nous parlons de François Clouet.

On sait quelle lumière s'est faite récemment sur ce nom

et sur les artistes qui l'ont successivement porté. Un peintre de Bruxelles, nommé Jehannet Cloet, c'est-à-dire en langage moderne, Jean Clouet, fut la souche de cette dynastie de peintres, bientôt devenue française, et qui pendant près d'un siècle a parmi nous régné, comme celle des Vernet. Avant qu'on eût débrouillé cette histoire et fait la part de chaque génération, grâce au dépouillement de nos comptes royaux vaillamment entrepris par quelques érudits et avant tous les autres par M. le comte de Laborde, ce n'était pas pour un tableau un grand titre de gloire, ou du moins un honneur sans mélange, que d'être attribué à Clouet. Ce qu'on appelait alors un Clouet ou plutôt un Janet (surnom donné de son vivant à François Clouet en souvenir du prénom de ses pères), c'était un portrait quelconque de petite dimension, d'un faire plus ou moins sec, plus ou moins précieux, et passant pour représenter un personnage historique contemporain d'un de nos rois, depuis Louis XII jusques et y compris Henri III. Comme on accumulait ainsi sous la même dénomination beaucoup plus d'œuvres médiocres que d'estimables ouvrages, il s'ensuivait que le nom de Janet n'avait par lui-même aucun lustre; c'était un mot sans valeur, s'appliquant à un être inconnu, impossible, presque à un être de raison. Maintenant la critique a mis bon ordre à ce chaos : elle distingue entre les Janet, d'abord par voie chronologique, n'attribuant à chacun que ce qu'il a pu faire pendant sa propre vie, puis par comparaison, par ordre de mérite, prenant pour type les œuvres les plus fines, les plus irréprochables, et attribuant aux inconnus, aux copistes, aux imitateurs, sous le nom générique d'école des Clouet, celles qui s'en distinguent à des signes certains.

Or qu'est-il résulté de cette épuration? Nous ne parlons ici ni de l'aïeul ni du père ; ils avaient, au temps de Henri II, cessé de vivre l'un et l'autre : nous ne nous occupons que de François, du petit-fils, le plus célèbre des trois. Eh bien, sur quinze ou vingt portraits que possède le Louvre, et que les inventaires et les anciens *livrets* attribuaient à Clouet, il ne reste à porter, tout bien examiné, bien comparé, au compte de François, comme évidemment authentiques, que deux portraits seulement. Telle est du moins la sentence qu'enregistrent les derniers *livrets* avec une franchise dont nous leur savons gré. Serait-on sur le point de changer de méthode? Voudrait-on revenir sur ces justes rigueurs et accepter comme authentiques, peut-être à titre de coups d'essai et d'œuvres de jeunesse, quelques-uns de ces portraits exclus? Nous le craignons, à voir dans la salle nouvelle, ouverte depuis quelques jours, certaines inscriptions rétablies en contradiction du *livret*. Ils nous sont en effet rendus ces monuments de notre ancienne école, restés cachés depuis assez longtemps. On nous les rend, mais non pas, comme nous l'espérions, dans un local approprié à leur modeste taille et combiné pour les faire valoir. Ces malheureux petits portraits, tout un palais construit à neuf n'a pas pu les loger comme il faut; ils sont accrochés aux parois d'une gigantesque salle, sans protection, sans abri, dans un espace qui les dévore, pêle-mêle avec les grands tableaux superposés qui tapissent ces immenses murailles! Est-il donc vrai que chez nous les chefs-d'œuvre de la peinture seront éternellement sacrifiés à l'architecture d'apparat, cet art lourd et stérile qui qui ne pense qu'à lui, sans que son égoïsme ajoute rien à sa

beauté. Le jour ne viendra-t-il jamais où les galeries de peinture seront bâties pour les tableaux ?

Mais revenons aux deux Clouet du Louvre, à ces deux témoins authentiques qu'il nous tarde d'interroger. Eux seuls peuvent nous dire si M. de Lachnicki a de justes raisons d'attribuer à Clouet son tableau. Quels sont ces deux portraits ? D'abord le Charles IX en pied portant le nº 107 et placé maintenant dans la nouvelle salle de l'école française, puis la femme de Charles IX, Élisabeth d'Autriche, portant le nº 108, et exposée depuis longtemps dans un angle du grand salon carré.

Le *Charles IX*, quoique peint à l'huile, est, à vrai dire, une miniature, délicieux travail, admirable bijou, mais sans points de contact et sans analogie possible avec une peinture de dimension beaucoup plus grande. Heureusement l'autre portrait n'a pas la même échelle. La jeune reine est représentée en buste seulement et dans ces proportions de demi-nature qui correspondent justement à celles de notre tableau.

Dès lors la comparaison devient directe et facile, d'autant plus qu'elle s'établit entre figures de femmes, ce qui promet un résultat encore plus concluant. Or nous ne dirons pas qu'il y ait identité dans le faire des deux œuvres ; les contours du portrait semblent au premier coup d'œil un peu plus arrêtés, le modelé moins souple, presque plus archaïque, bien qu'en vertu des dates présumées le portrait soit nécessairement postérieur au tableau d'environ dix années; mais là se bornent les différences. Elles sont dues en partie aux dissemblances des modèles, le portrait s'inspirant d'une nature germanique, empesée, non sans un certain charme de jeunesse,

mais roide et sans abandon, tandis que le tableau nous montre de jeunes femmes plus largement pourvues de grâce naturelle et de laisser-aller. Or, sans compter que jamais, entre œuvres exécutées même à court intervalle par une même main, la similitude absolue de la touche et du trait ne saurait exister, nous ferons remarquer qu'ici sur tant de points cette ressemblance est complète, qu'il faudrait un penchant bien décidé au scepticisme pour refuser de reconnaître que l'auteur du portrait puisse être aussi le peintre du tableau.

Peut-être la toilette, les galons, les bijoux et surtout les crevés blancs du corsage sont-ils dans le portrait d'un relief et d'une exactitude, d'une précision tellement accusés qu'ils diffèrent un peu des accessoires du même genre semés dans le tableau. A notre avis, ceux du tableau sont plutôt supérieurs, d'un réalisme plus fin, moins matériel, suffisamment fidèle aux traditions flamandes primitives, et légèrement tempéré par les influences italiennes. S'ensuit-il qu'un même homme, dans deux ouvrages de dimension si différente, n'ait pas pu modifier, surtout en si faible mesure, ses procédés d'exécution? Voyez Holbein : est-il le même dans ses portraits et dans son chef-d'œuvre de Dresde, la grande *Vierge au donataire?* Ses portraits, même de date postérieure à la *Vierge*, ne sont-ils pas plus secs, plus minutieux, moins largement, moins grassement traités? Rien d'étonnant qu'à son exemple Clouet, devant un petit panneau à peine grand comme la main, se soit abandonné à ses goûts d'archaïsme, et que sur un champ plus vaste il ait imprimé plus d'ampleur, plus de souplesse à son pinceau. Ne semble-t-il pas d'ailleurs qu'il veuille se donner le plaisir de singer, dans un coin de son œu-

vre, les grands airs, les façons magistrales de ses confrères de Fontainebleau? La femme vu de dos dont nous avons parlé n'en est-elle pas la preuve? Regardez-là, voyez sa pose : c'est un Primatice trait pour trait; approchez-vous, comptez les perles qui ornent sa coiffure : c'est le travail d'un van Eyck.

Mais Clouet, dira-t-on, a-t-il fait des tableaux et des tableaux de cette dimension? Pour des tableaux, la preuve en est écrite dans mainte page que nous pourrions citer. Il en faisait rarement, il est vrai, les portraits absorbant tout son temps; mais on sait qu'il groupait des figures et faisait des compositions d'un caractère historique. Seulement par malheur nous n'en possédons pas. Si ses portraits, quoique en grand nombre, ont presque tous péri, on comprend à plus forte raison que ses tableaux aient disparu. Il en est cependant dont l'existence est constatée par un document authentique, l'inventaire des tableaux du roi, dressé en 1709 et 1710 par Bailly et conservé aux archives du Louvre. Bailly signale plusieurs Clouet représentant des sujets relatifs à l'histoire des Médicis, surtout à celle de Catherine, et ce ne sont pas de petits tableaux; ils ont, selon l'inventaire, jusqu'à sept et neuf pieds de longueur. Reste à savoir si Bailly ne s'était pas trompé, si les tableaux étaient bien de Clouet. Or, en 1710, les moyens de contrôle n'étaient-ils pas assez nombreux et les traditions assez fraîches, pour qu'il y ait lieu d'ajouter foi à cette attribution? En tout cas, le document nous prouve que Clouet a toujours passé pour avoir fait non-seulement des tableaux, mais des tableaux qui, quant aux dimensions, ressemblaient fort à celui-ci.

Une objection plus sérieuse va maintenant nous arrêter. Le caractère distinctif de la peinture de maître dans ces nobles

écoles dont Clouet est un des héritiers, c'est l'extrême et constante égalité d'exécution. Les deux van Eyck, Hemling, Holbein, et ce grand rejeton de la même famille, Léonard de Vinci, n'ont jamais négligé un détail. Dans les parties de leurs tableaux les plus sombres, les plus sacrifiées en apparence, vous découvrez la trace de leurs soins, de leur sollicitude. Le pinceau s'y est promené avec la même patience que dans les parties éclairées. A plus forte raison s'attachent-ils avec amour aux détails apparents, essentiels, tels que les mains par exemple. Clouet, dans le petit portrait que nous examinons, s'est bien gardé d'enfreindre cette loi de ses maîtres. Les mains de la jeune reine, naïvement copiées et, par la faute du modèle, un peu trop effilées peut-être, sont modelées en perfection; les ongles et toutes les délicatesses de la carnation sont exprimés à ravir. Or dans notre tableau il n'en est pas de même. La disparate est étrange entre la tête et les mains. Autant tous les traits du visage, les cheveux, les coiffures, les bijoux sont admirablement rendus. Autant les mains sont imparfaites. Le dessin en est disgrâcieux, incorrect, et la peinture mollement empâtée; ce sont tout au plus des ébauches. Nous pourrions signaler encore d'autres incorrections de dessin, certains bras un peu trop roides, un peu trop anguleux : maladresses plutôt naïves qu'ignorantes. Enfin à côté d'étoffes exquises et de la plus parfaite vérité, il en est qui sont plates et indiquées à peine. N'oublions pas aussi l'enfant, le nouveau-né, ce petit être qui joue ici un rôle principal, sur qui les regards se dirigent, et que le peintre devrait avoir soigné; il n'est pas seulement d'une rare laideur, défaut qui peut trahir un excès de fidé-

lité : il est disgracieux, incorrect, soit qu'une fente du panneau qui passe à travers son corps ait donné lieu à des restaurations, soit que le pinceau du maître l'ait tout d'abord ainsi conçu.

Que conclure de ces imperfections? Que par une cause ou par une autre, qui sait? par un orage de cour, par une maladie du peintre, l'œuvre est restée inachevée. C'est la seule explication plausible de ces défauts, de ces oublis. Toute hypothèse qui tendrait à les faire provenir soit d'incurie, de négligence volontaire, soit de faiblesse et d'impuissance de talent, serait à notre avis absolument inadmissible. Le talent peut avoir des aptitudes particulières, des goûts, des préférences, exceller sur un point et sur d'autres se contenter de moins, mais en restant toujours presque égal à lui-même. Ici la chute est trop grande pour n'être pas accidentelle. Le don d'imitation n'a pas de telles intermittences. Celui qui a peint ces merveilleuses têtes pouvait tout aussi bien peindre des mains; l'un n'est pas plus malaisé que l'autre. Voyez même, il est une main dans la partie gauche du tableau, qui déjà est comme à moitié faite, et qui rappelle, à s'y méprendre, les petites mains d'Élisabeth d'Autriche; les doigts, les ongles, sont de même nature et aussi délicats. Ce n'est donc pas de son plein gré, c'est faute de temps à coup sûr, que le peintre a laissé subsister ces négligences manifestes : lacunes regrettables, mais qui n'infirment pas, pour nous du moins, les rares et nombreuses beautés qui brillent dans cette œuvre. Sans offenser Clouet, on peut donc persister à lui en faire honneur. Sa gloire n'en peut que grandir. Et pourtant le tableau, il faut le reconnaître, perd quelque chose à ces lacu-

nes, sinon dans l'estime éclairée des véritables connaisseurs, du moins dans le prix matériel qu'il est en droit d'atteindre. Les grosses bourses de Paris et de Londres hésiteraient, nous le croyons, devant ce mélange inquiétant de beautés et de corrections ; mais après tout est-ce aux particuliers qu'un tel morceau peut convenir ? Sa vraie place est dans un musée, et avant tous les autres dans le musée du Louvre. Tel qu'il est, nous pouvons répondre que s'il apparaissait demain dans notre salon carré, au milieu des plus nobles chefs-d'œuvre d'Italie, d'Espagne et de Flandre, il soutiendrait dignement l'honneur de notre drapeau.

Aussi, quoi qu'il arrive, laissât-on par malheur échapper l'occasion, un fait est établi par preuve irréfragable : c'est que la France, au seizième siècle, a produit non-seulement d'admirables portraits, mais des tableaux, de vrais tableaux, de la peinture de premier ordre. Jusqu'à l'apparition de cette page inespérée, le doute était permis ; maintenant il est impossible. C'est un titre d'honneur retrouvé et comme une victoire nationale qu'il y a plaisir à célébrer.

P. S. Ce travail était à peine publié que nous reçumes à l'appui de nos conjectures un secours inattendu. Un de nos critiques les plus spirituels et les plus érudits, M. Édouard Fournier, nous faisait l'honneur de nous écrire que notre opinion sur les personnages représentés dans ce tableau était tout à fait la sienne et qu'il pourrait nous offrir

une preuve concluante pour le cas où quelqu'un contesterait l'attribution de ces personnages. Nous allons le laisser parler et nous borner à transcrire son obligeante communication :

« ....*La légitime épouse venant chez la concubine faire ses relevailles en quelque sorte et acceptant pour son fils cet insolent patronage* » vous semble, monsieur, un fait assez étrange et assez invraisemblable, bien que vous l'acceptiez comme vrai. Son étrangeté restera la même, mais son invraisemblance disparaîtra, quand je vous aurai fait connaître, par une citation, le rôle singulier que jouait, sur la fin, Diane de Poitiers chez le roi et chez la reine. Elle n'était plus maîtresse royale, mais garde-malade ; la favorite était devenue sage-femme. Voilà qui concorde admirablement avec votre opinion, pleine de doute, sur le sujet du tableau de Clouet, mais il vous faut la preuve de ce que je dis. J'y arrive et je suis sûr d'avance que ce qui vous reste de doute ne tiendra pas contre elle. Il parut à Paris, en 1559, un volume de Guillaume Chrestian « médecin ordinaire du Roy et de messieurs ses enfants, » qui a pour titre : « *Livre de la Génération de l'homme très-utile et très-nécessaire*, etc. » C'est la traduction d'un ouvrage latin de Jacques Sylvius. Chrestian n'est lui-même que dans la dédicace de chacune des trois parties, mais comme vous allez voir, monsieur, il est alors fort original et fort curieux. Sa première partie : *De la génération de l'homme*, est dédiée à Henri II ; la deuxième, *Livre*

d'Hyppocrates, au Dauphin; la troisième, *Des moys des femmes*, « à très-illustre et très-prudente dame, Madame Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois » (du 15 septembre 1558). C'est ici que se trouve ce que j'ai eu l'honneur de vous annoncer.

« Une autre plus expresse raison, Madame, dit Chrestian, « m'induit à vous adresser ce fructueux livre : c'est la grande « sollicitude que vous avez toujours eue et avez de jour en « jour plus grande de conserver la santé et bonne disposition « du roy et de la royne, quand ils sont sains, et de la leur « faire diligemment restituer et recouvrer, quand ils tombent quelquefois en maladie, comme vous fistes dernièrement à la dicte dame (la reine), qui, devant la prise de « Metz, fut si grièvement malade à Joinville, que, sans votre « diligence et bonté d'esprit, elle était presque désespé- « rée... pareillement à Sédan, tôt après la prise d'Ivoy, le « roy estant malade d'un flux dysentérique, là où la royne « et vous n'aviez cessé jour et nuit de procurer sa guérison... « et avez toujours exercé tel amour et piété, tant en eux, « comme envers messeigneurs et dames, leurs enfants : *car* « *non-seulement avez eu soin de la conception et nativité* « d'iceulx, mais aussi à les faire duement nourrir par fem- « mes nourrices vigoureuses... et semblablement à les faire « instituer et enseigner par bons et doctes précepteurs, tant « en vertu, comme en l'amour de Dieu.... »

« Je pense, monsieur, ainsi que je vous le disais, que ce passage ne permet aucun doute sur les fonctions de la favorite vieillie, et par suite sur le sujet et le but du tableau, peint par Clouet sans doute pour la montrer et la célébrer dans son

exercice de seconde mère des enfants légitimes de son amant!

« Le livre de Chrestian est fort rare, mais il se trouve, je crois, à la Bibliothèque impériale.

« Agréez, monsieur, etc. »

Nous pensons, comme M. Fournier que la preuve est concluante. C'est vraiment un commentaire du tableau que cette dédicace, et nous étions loin de croire, en hasardant notre conjecture qu'elle pût être sitôt et si bien justifiée.

« Quant au tableau lui-même, notre désir de le voir au Louvre, n'est malheureusement pas exaucé. Le haut prix que le propriétaire paraît mettre à son trésor, ne permet guère d'espérer le succès de cette négociation. Nous le regrettons : non que l'attribution ne puisse être contestée et que les défauts de l'œuvre n'atténuent, à nos yeux, une partie de ses qualités, mais comme peinture, à coup sûr française et comme page historique d'un intérêt incontestable, la place de ce tableau est vraiment dans notre musée.

MUSIQUE

VI

ESSAI

SUR LES

ANCIENNES NOTATIONS MUSICALES

DE L'EUROPE

I

Depuis quelques années, l'archéologie du moyen âge compte une branche de plus; on étudie l'ancienne musique avec ce zèle curieux et persévérant qui a déjà remis en honneur notre ancienne architecture nationale et tous les arts du dessin qui en dérivent ou s'y rattachent. Ce n'est pas une facile entreprise. La musique, par la puissance de ses effets, ne le cède assurément à aucun des arts plastiques, mais elle ne laisse après elle que des traces fugitives et incomplètes qui s'effacent au travers des siècles. Nous pouvons, sans trop d'efforts, reconstruire par la pensée une cathédrale en ruines, un donjon

démantelé; les pierres encore debout nous donnent sur celles qui ne sont plus des indications certaines; et presque toujours il existe des monuments analogues, plus ou moins bien conservés, qui nous servent de jalons. Il n'en est pas de même en musique. Eussions-nous, pour restaurer les anciennes productions de cet art, les nombreux monuments, les termes de comparaison clairs et faciles que nous présentent les arts du dessin, nous n'en serions pas moins, sur un point essentiel, réduits aux simples conjectures. Les œuvres musicales ne se passent point d'interprètes; une part considérable des effets qu'elles produisent est dû à l'exécution : or, où pouvons-nous apprendre et comment nous imaginer ce qu'était, il y a mille ans, l'exécution musicale?

Voilà donc une lacune qui serait toujours inévitable, quand même, sur tous les autres points, nos informations seraient complètes. Mais le sont-elles? il s'en faut bien. Ce n'est pas seulement la partie passagère et non écrite de l'ancienne musique qui nous échappe; nous n'ignorons pas seulement comment nos pères sentaient, exprimaient, accentuaient leurs pensées musicales : ces pensées elles-mêmes, bien qu'ils les aient écrites, bien qu'elles nous soient transmises par d'innombrables monuments, nous ne savons pas au juste ce qu'elles étaient.

Expliquons-nous pourtant : nous ne parlons que des monuments musicaux antérieurs à la fin du douzième siècle. Depuis cette époque, et surtout vers le treizième et le quatorzième, la clarté reparaît : les manuscrits ne sont plus des énigmes; les signes employés pour indiquer les sons diffèrent à peine de ceux dont nous nous servons aujourd'hui. La lec-

ture en devient facile; elle n'exige qu'un peu d'habitude et d'attention.

Ainsi, pour les six siècles qui nous précèdent, aucune incertitude sur le fond des pensées musicales. La difficulté n'est pas de les lire, mais seulement de les comprendre, c'est-à-dire d'en apprécier avec plus ou moins de justesse les intentions et les nuances. Dans les siècles antérieurs, au contraire, la difficulté devient double ou plutôt elle est radicale : on ne peut pas lire, on ne peut pas déchiffrer.

Faut-il en prendre notre parti, et renoncer sans regret, comme on l'a fait jusqu'ici, à toute cette partie illisible de l'ancienne musique? Est-elle dépourvue d'intérêt? Et devons-nous, en fait d'archéologie musicale, n'admettre d'autre sujet d'étude que la période qui s'étend depuis le treizième jusqu'au seizième siècle, c'est-à-dire jusqu'à la naissance de l'art moderne?

S'il ne s'agissait que de musique mondaine et laïque, le sacrifice ne serait pas grand. Les fragments de ce genre de musique antérieure au treizième siècle sont d'une extrême rareté et d'une médiocre importance; l'intelligence nous en fût-elle à jamais interdite, il n'y aurait pas lieu d'en être inconsolable. Mais il s'agit de tout autre chose. Le grand rôle, à cette époque, appartient à la musique sacrée; c'est elle qui représente l'état de l'art, c'est elle qu'il importe de connaître. Les monuments qui nous en restent sont aussi variés que nombreux. Feuilletez les inventaires de toutes les bibliothèques de l'Europe, vous y trouverez en foule des manuscrits liturgiques des onzième, dixième et neuvième siècles : ce sont des psautiers, des rituels, des graduels, des antiphonaires et autres

livres de chants, portant au-dessus des mots les signes alors en usage pour noter la musique. Comment ne pas regretter que tout cela soit pour nous lettre morte? Cette masse de livres n'a-t-elle donc survécu que pour dormir éternellement dans la poussière?

Et notez bien que, selon toute apparence, ces manuscrits énigmatiques contiennent, pour l'histoire de l'art, les plus précieuses indications. Les siècles qui les ont vus naître avaient, malgré leur barbarie, un avantage sur les temps plus rapprochés de nous : ils étaient encore voisins de la grande et splendide époque de la musique sacrée; ils devaient en reproduire plus fidèlement, plus naïvement et sans altérations trop grandes, les admirables traditions.

Il est vrai que, de nos jours, quelques esprits, un peu prompts à bâtir des systèmes, se sont avisés de croire que le septième siècle n'était pas, comme tout l'atteste, cette grande et belle époque de la musique sacrée. Contrairement à tous les témoignages, de leur autorité privée, ils ont déplacé l'âge d'or; et, parce que le treizième siècle a vu presque tous les arts du dessin toucher à la perfection, ils en ont conclu que la musique aussi devait n'avoir été parfaite qu'au treizième siècle : capricieuse théorie dont il serait aisé de faire ici justice, si la digression ne devait nous mener trop loin. Nous avons, nous aussi, une vive prédilection pour le treizième siècle; mais nous le trouvons assez riche de son propre fonds pour ne lui point prêter des richesses qui ne sont pas siennes. L'art qui triomphe, qui prévaut au treizième siècle, ce n'est pas, comme on semble le croire, l'art sacré, l'art ecclésiastique; non, c'est l'art libre, l'art séculier. Le treizième siècle

occupe dans le moyen âge à peu près la même place que le siècle de Périclès dans l'antiquité grecque. C'est ce moment où l'esprit humain se dégage des liens du pur symbole et commence à se lancer dans le champ de la libre imitation : moment solennel et trop rapide où naissent les vrais chefs-d'œuvre, ceux en qui la grandeur de la forme le dispute à la vérité de l'expression. L'artiste, encore à demi soumis aux règles religieuses, peut sans danger se livrer avec amour à l'étude de la nature et du modèle humain ; il ne cède pas encore aux fantaisies de l'individualisme, il ne vole pas seulement de ses propres ailes, et ne prend son essor qu'appuyé sur la tradition. Cet instant de réveil, cette renaissance, cet épanouissement de la liberté est, dans les arts plastiques, la condition par excellence de la création du beau. Est-ce à dire que ce soit aussi l'heure favorable à la musique, et surtout à la musique sacrée ? S'il s'agissait de musique humaine et passionnée, de musique dramatique, passe encore ; mais cette musique-là, nous savons bien que ni au treizième siècle, ni au quatorzième, ni au quinzième, elle n'a, même de loin, approché de la perfection. Le germe tout au plus en apparaît alors dans ces premiers essais d'harmonie qui, sous le nom de *diaphonie*, de *triplum*, de *quadruplum* et sous d'autres dénominations plus ou moins barbares, commencent à poindre même avant le treizième siècle. L'harmonie, cette base de la musique dramatique, de ce grand art d'imitation qui nous transmet intérieurement l'image vivante et agitée du cœur humain, n'était donc, au treizième siècle, qu'à l'état d'informe ébauche, sans qu'il fût possible d'entrevoir les merveilleuses créations des Bach, des Mozart, des Beethoven. Et quant à la

musique sacrée, c'est-à-dire à la musique non mesurée, non figurée, à la musique plane, au *plain-chant*, comme on l'appelle, qu'avait-elle à gagner à ce mouvement d'esprit, à cette fièvre d'observation qui caractérise le treizième siècle? Le plain-chant n'est point un art d'imitation, il ne s'occupe ni de l'homme ni de la terre; il puise sa force et ses inspirations plus haut.

En Grèce, où les sentiments religieux et les sentiments humains n'étaient pas, comme chez nous, séparés par un abîme, où aucune distinction profonde n'avait dû s'établir entre la musique profane et la musique sacrée, l'époque qui vit fleurir Phidias pouvait assister aussi aux plus éclatants triomphes du chant et de la lyre; mais, dans notre civilisation chrétienne, les choses ne devaient pas se passer ainsi. Le siècle d'Ictinus et le siècle de Libergier n'ont donc d'analogie que sur le terrain des arts plastiques; musicalement parlant, toute ressemblance disparaît. Le treizième siècle ne joue, dans notre histoire musicale, qu'un rôle effacé et sans caractère : la musique profane y est encore dans l'enfance; la nouvelle musique sacrée, la musique fleurie que Palestrina devait porter à sa perfection, n'apparaît pas encore; l'ancienne musique sacrée, la musique des saint Ambroise et des saint Grégoire, est en pleine décadence.

Ainsi, malgré les novateurs, et quoi qu'on en puisse dire, les choses sont aujourd'hui ce qu'elles étaient hier : le chant grégorien reste le type du plain-chant, du chant d'église, et la musique grégorienne, ne l'oublions pas, n'est elle-même qu'une restauration des chants de la primitive Église, mis en ordre et définitivement organisés par les soins et sous

la direction du pape saint Grégoire-le-Grand dans les dernières années du sixième siècle. Ces chants, l'Église les avait puisés en grande partie dans les traditions de la musique antique, traditions presque éteintes, mais ranimées et agrandies au souffle vivifiant de l'esprit chrétien. C'est ainsi qu'au fond des catacombes, nous en avons aujourd'hui la preuve, le pinceau des nouveaux fidèles rajeunissait et transfigurait les anciens types de la peinture grecque, tandis que les artistes du paganisme n'en savaient plus tirer que de pâles et monotones copies.

Ces chants traditionnels, dont l'Église, dès sa naissance, s'était servie pour exalter la foi de ses enfants, les barbares, avec leurs gosiers du Nord, leurs sons rauques et gutturaux, les avaient bien vite altérés, dénaturés et rendus méconnaissables. C'est pour porter remède à cette décadence anticipée que saint Grégoire composa ses recueils. Il fit noter avec exactitude les chants de tous les offices et fonda des écoles pour ramener l'enseignement à sa pureté primitive. Son succès fut complet : non-seulement il arrêta la décadence, mais il introduisit dans les pompes musicales de l'Église un ordre, une discipline, une majesté inconnus jusque-là, et qui lui ont valu la gloire de passer moins pour le restaurateur que pour le créateur de la liturgie catholique. Cette grande organisation grégorienne, déjà florissante à la mort de son fondateur, en 604, brilla de tout son éclat durant le septième siècle, et se maintenait encore presque sans altération lorsque Charlemagne, vers la fin du huitième, demanda au pape Adrien des chantres et des musiciens pour fonder sa grande école de Metz. Les orages, les misères, les trou-

bles des neuvième et dixième siècles n'épargnèrent pas plus la musique que tous les autres arts ; la tradition alla donc se corrompant tous les jours, mais elle était encore trop près de sa source pour se perdre entièrement. Voilà pourquoi les manuscrits liturgiques de cette époque, ces manuscrits qui peuplent nos bibliothèques, auraient un si grand prix, s'ils n'étaient pas indéchiffrables. Nous trouverions, à pouvoir les lire, deux sortes d'avantage : d'abord un plaisir pour les érudits, ce qui n'est jamais à dédaigner ; puis la possibilité toute pratique et fort désirable de réformer, non point au hasard, mais dans des données vraies, dans un esprit intelligent, les chants de notre Église catholique. C'est là, depuis quelque temps, le rêve de beaucoup de fidèles, et certes on le comprend, quand on assiste aux offices chantés, même dans nos églises les plus riches et les mieux en état de célébrer dignement le service divin. Si saint Grégoire revenait au monde, s'il entendait comment on psalmodie à nos lutrins, comment, tantôt par des mugissements inhumains, tantôt par des fredons profanes, on défigure ses saintes mélodies, il serait tenté de croire que les Goths, les Allobroges ou les Lombards nous ont fait à nous aussi quelque récente visite.

Cette idée, d'une réforme du chant ecclésiastique, commence à se faire jour dans les rangs du clergé ; il faut l'encourager, mais il faut prendre garde que, faute d'une base solide et d'un plan bien tracé, on ne construise à la légère quelque édifice de fantaisie. Déjà de zélés pasteurs ont fait dans leurs églises des expériences peu rassurantes. L'écueil est inévitable dès qu'on se fie en ces matières aux hasards du goût individuel. Pour faire une telle réforme, il n'y a qu'une

voie sûre, revenir aux traditions grégoriennes; mais comment y revenir, si le chemin nous est barré par un obstacle paléographique, si, dans l'étude des monuments liturgiques, nous ne pouvons pas, de siècle en siècle, remonter jusqu'au septième?

On comprend maintenant pourquoi, depuis quelques années, tant d'efforts sont tentés pour découvrir le secret des notations musicales antérieures au douzième siècle. Ce n'est pas seulement un problème abstrait et sans application qu'on travaille à résoudre; c'est une langue morte dont on cherche à retrouver la clef; c'est une œuvre analogue à celle qui a fait la gloire de Champollion, à celle que poursuivent de nos jours les érudits qui s'appliquent à pénétrer le mystère des écritures cunéiformes.

Voilà donc la question posée; on en comprend l'intérêt: reste à savoir ce qu'ont fait, jusqu'ici, ceux qui s'en occupent, et quels résultats ils ont obtenus.

Mais, d'abord, quelques mots encore pour bien déterminer en quoi consiste le problème.

Deux systèmes de notation musicale sont actuellement en usage chez tous les peuples de l'Europe, l'un applicable au plain-chant, l'autre à la musique proprement dite. Les signes destinés, dans ces deux systèmes, à représenter les sons, se distinguent par quelques différences de forme; les lignes horizontales composant la *portée* sur laquelle ces signes sont disposés ne sont pas en nombre égal : on écrit le plain-chant sur quatre lignes, on en ajoute une cinquième pour la musique proprement dite; mais, malgré ces différences, purement secondaires, les deux systèmes n'en sont pas moins

identiques au fond : ils reposent sur la même base, sur la *portée* musicale. Cette superposition de lignes horizontales représente aux yeux l'échelle diatonique ; c'est un moyen pour ainsi dire matériel d'indiquer l'intonation, car elle se trouve déterminée par l'échelon sur lequel est assis le signe qu'il s'agit de traduire. Quel que soit le nombre des lignes, quelle que soit la forme des signes qui y sont intercalés, que les clefs soient variables comme aujourd'hui, c'est-à-dire, placées à volonté sur telle ou telle ligne, ou bien qu'elles soient fixes comme dans quelques manuscrits du moyen âge, et indiquées par une couleur différente attribuée à chaque ligne, peu importe, du moment que la *portée* existe et qu'une échelle est devant nos yeux, la lecture est toujours possible, facile même pour peu qu'on s'y exerce.

Il faut pourtant reconnaître que, lorsque le nombre des lignes descend au-dessous de quatre, lorsqu'il n'y en a plus que deux et même une seule, l'opération devient beaucoup moins simple : les chances d'erreur, les causes d'hésitation se multiplient, et la lecture cesse d'être courante et sans efforts. Ces *portées*, ainsi réduites à une seule ligne, se rencontrent dans beaucoup de manuscrits du onzième et même du douzième siècle : quand il en est ainsi, les signes placés soit sur la ligne même, soit immédiatement au-dessus ou immédiatement au-dessous, sont les seuls dont l'intonation relative soit rigoureusement déterminée ; pour les autres, à mesure qu'ils s'éloignent de la ligne, au grave ou à l'aigu, il devient plus difficile de savoir à coup sûr et sur-le-champ à quel intervalle ils sont les uns des autres ; il faut réfléchir, calculer, tâtonner. Quoi qu'il en soit, l'erreur, même dans

ce cas, ne peut jamais aller bien loin; cette ligne horizontale, au-dessus et au-dessous de laquelle sont groupés tous ces signes, est un point fixe, un point de repère auquel on revient quand on s'égare et qui aide à redresser les fausses conjectures.

Mais, quand ce secours vous fait défaut, quand cette barre même unique n'existe pas dans le manuscrit, quand il faut naviguer au milieu de tous ces signes et en apprécier les différents degrés de hauteur et d'abaissement, sans que rien vous indique la ligne d'étiage, c'est alors que la difficulté devient sérieuse et que l'esprit le plus prompt, armé des yeux les plus subtils, se sent comme étourdi et découragé. Si, du moins, malgré l'absence de *portée*, les signes d'intonation étaient superposés régulièrement, si les lignes, tout en n'existant pas, étaient sous-entendues, il suffirait d'un peu d'attention, et au besoin d'un compas, pour reconnaître quel intervalle sépare chaque signe de celui qui précède et de celui qui suit. Mais il n'en est rien : loin de là, les signes, dès qu'il n'existe plus ni portée de plusieurs lignes, ni ligne unique, sont jetés, pour ainsi-dire, pêle-mêle et comme au hasard au-dessus du texte latin ; l'idée de parler aux yeux, en les plaçant sur le papier selon l'ordre qu'ils occupent dans l'échelle diatonique, ne semble pas s'être présentée à l'esprit du copiste ; elle n'apparaît nulle part ; pas l'ombre de symétrie ni d'arrangement : c'est une pluie de pieds de mouche, de petites figures bizarres et à peine arrêtées ; force crochets, force zigzags ; des points tantôt isolés, tantôt groupés deux par deux, trois par trois ou par séries plus longues : souvent de simples virgules, souvent les flexures calligraphiques les

plus recherchées et les plus contournées. Voilà de quoi se compose la notation musicale de tous les manuscrits liturgiques antérieurs à l'an 1000, sans compter qu'au onzième siècle, et même au commencement du douzième, on trouve encore un certain nombre de graduels et d'autres livres de chant dans lesquels la musique n'est pas autrement indiquée. Or c'est dans ce dédale qu'il faut avoir le courage de s'engager quand on se propose sérieusement de remonter aux traditions grégoriennes.

Chacun de ces signes, si nombreux, si compliqués qu'ils soient, était, comme nous le verrons plus loin, désigné par un nom particulier ; mais ils portaient, en outre, un nom générique : on les appelait *neumes*. Ne cherchons pas pour le moment quel est le vrai sens de ce mot. Selon Ducange, *neume* est synonyme de *note : neumare est notas verbis musice decantandis superaddere* [1]. Cette définition, quoique imparfaite, nous suffit. M. Th. Nisard nous aidera plus tard à la compléter ; quant à présent, nous la prenons pour bonne. Les *neumes*, c'est là un point incontestable, sont ces signes de notation dont nous venons de parler, signes si étranges, si différents des nôtres, et dont il s'agit de retrouver le sens.

A quelle époque a-t-on cessé de les comprendre? Selon toute apparence, il y avait, dès le treizième siècle, bien peu de gens en état de les lire couramment ; au quatorzième, et pendant le quinzième et le seizième, personne ne se serait avisé de jeter seulement les yeux sur ce grimoire tombé

[1] *Glossaire*, t. V.

en désuétude. Les livres écrits en *neumes* avaient pour toujours disparu des lutrins et des sacristies; on les avait relégués et oubliés sur les derniers rayons des bibliothèques des couvents. C'est grâce à cet oubli qu'ils sont venus jusqu'à nous.

La première fois qu'un auteur connu a signalé au public ces vieux débris du moyen âge, c'est vers le commencement du dix-septième siècle. Un savant homme, Michel Prætorius, dans un ouvrage publié en 1614, sous ce titre : *Syntagma musicum*, parle d'anciens caractères de musique qu'il a trouvés dans un manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbuttel; il en cite même des exemples, mais en déclarant qu'il serait difficile ou plutôt impossible de découvrir quels sont ces caractères et ce qu'ils ont voulu dire : *Quinam vero et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imo impossibile est*[1].

Soixante ans après Michel Prœtorius, dom Jumilhac, dans son traité de plain-chant[2], se contenta de donner aussi des spécimens de *neumes* d'après les manuscrits conservés dans les abbayes de Jumiéges et de Saint-Denis ; mais il n'essaya ni de les traduire, ni de les expliquer.

On cite une tentative de traduction faite en 1708 par un Allemand, Jean-André Jussow, dans une thèse intitulée *De cantoribus Ecclesiæ veteris et Novi Testamenti*. L'intention du traducteur mérite seule d'être marquée; son œuvre n'est qu'un tissu de contre-sens et de fausses conjectures.

Il faut en dire autant d'un essai du même genre que nous

[1] *Syntagma musicum*, t. I, p. 13.

[2] *La science et la pratique du plain-chant*, in-4°, Paris, 1673.

trouvons quelques années plus tard dans l'*Histoire de l'Église de Hambourg*, par Nicolas Staphorts [1]. Enfin le savant philologue Jean-Ludolf Walther, qui écrivait à Gœttingue vers le milieu du dernier siècle [2], n'a pas été plus heureux que Jussow et Staphorst : ses spécimens manquent d'exactitude; ses traductions, au dire de Forkel [3], ne sont pas plus faciles à déchiffrer que les originaux. On lui doit cependant quelques observations pleines de justesse sur les signes neumatiques : il a parfaitement entrevu la division fondamentale qui distingue ces signes en deux classes, les uns simples et isolés, les autres composés et multiples; mais ces observations, dont on peut profiter aujourd'hui, ne l'ont conduit à rien : pas plus que ses devanciers il n'a pénétré le mystère.

Vers l'époque où Walther écrivait en Allemagne, le père Martini composait à Bologne son histoire de la musique [4]. Il donna la plus sérieuse attention aux monuments musicaux du moyen âge, et fit, sur quatre fragments d'anciens missels, des essais de traduction qui laissent peu de chose à désirer; il est vrai que ces fragments lui offraient le secours des lignes et des clefs. Le P. Martini, malgré son immense savoir, ne se sentait pas en état d'aborder le vrai problème, l'ancienne notation sans portée musicale.

Nous n'avons rien à dire des histoires de Hawkins [5] et de

[1] *Hamburgische Kirchen Geschichte*. Hambourg, 1723-1729, 5 vol. in-4°.

[2] *Lexicon diplomaticum*. Gottingue, in-fol., 1745-1749.

[3] *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 348.

[4] *Storia della musica*, 1757.

[5] *A general History of the science and practice of music.*

Forkel [1], puisque ces deux auteurs se sont bornés à reproduire sans commentaires ni éclaircissements les essais du P. Martini. Mais nous ne pouvons passer sous silence un homme qui a rendu les plus signalés services à l'érudition musicale, l'abbé Gerbert. Bien qu'il n'ait fait par lui-même aucune découverte, ni hasardé aucune explication sur les notations du moyen âge, il a, par ses patientes recherches et ses immenses compilations, fourni d'abondants matériaux à ceux qui maintenant s'occupent de cette partie de l'histoire de la musique. C'est grâce à lui notamment que s'est conservée, entre beaucoup d'autres précieux documents, une table didactique des *neumes* dressée par une moine du diocèse de Tournay nommé Huchald, lequel a écrit un manuel de musique entre le neuvième et le dixième siècle ; c'est encore à l'abbé Gerbert que nous devons un autre tableau d'une utilité pratique peut-être encore plus grande que la table d'Hucbald, puisque, dans ce tableau, dont la redaction paraît remonter au dixième siècle, nous trouvons la figure de quarante et un signes de notation neumatique, avec le nom qui était attribué à chacun d'eux. L'abbé Gerbert s'était livré à de longues recherches sur ce tableau, et croyait être parvenu à expliquer tous ces noms plus étranges les uns que les autres ; mais, dans l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise, son travail devint la proie des flammes, et le courage lui manqua pour le recommencer. C'est toujours un bonheur que le tableau lui-même nous ait été conservé. Nulle part ailleurs peut-être nous n'aurions retrouvé ces dénominations qui aident à distinguer tous ces

[1] *Allgemeine Geschichte der Musik.*

signes les uns des autres, à en retenir la forme, la physionomie, et, jusqu'à un certain point, à en découvrir le sens.

Tel était, vers la fin du dernier siècle, l'état de la science sur les anciennes notations musicales. Il va sans dire que, pendant la Révolution, la question sommeilla profondément. Personne, pas plus en Allemagne qu'en Italie ou en France, ne s'inquiétait des vingt ou trente volumes de Gerbert, ni de l'histoire du P. Martini, personne n'avait le moindre souci des *neumes*, lorsque, vers le commencement de ce siècle, il y a quarante ou cinquante ans, M. Fétis conçut le dessein d'en faire l'étude de toute sa vie. C'est là un honneur que la plus rigoureuse critique ne saurait lui disputer, et cette précoce initiative n'est pas, il s'en faut bien, le seul mérite de M. Fétis. On ne peut lui contester un esprit de recherche infatigable. Non-seulement il a eu le courage d'aborder ce difficile problème, mais il a eu l'art de le raviver, de lui donner de l'intérêt ; ses nombreuses publications témoignent d'une lecture immense, d'une mémoire richement meublée, de connaissances techniques aussi solides que variées. Si quelque chose laisse à désirer dans les écrits de M. Fétis, c'est la méthode : ce qu'il sait ne vient pas se ranger sous sa plume dans cet ordre clair et précis qui saisit l'esprit du lecteur. Peut-être sait-il trop de choses ; tout cela se presse et s'entasse dans son esprit : ce qui s'échappe de ce puits de science est abondant, mais peu limpide ; on ne peut pas lire au travers. Et ce n'est pas seulement dans l'exposition des idées que la clarté est insuffisante : les idées elles-mêmes sont souvent confuses, incertaines, contradictoires. Nous croyons avoir lu à peu près tout ce que M. Fétis a écrit sur les an-

ciennes notations musicales, et, nous devons le dire, de tous ces traités, mémoires, dissertations, il résulte pour nous beaucoup plus d'assertions que de preuves, et pas une idée d'ensemble, pas une conclusion nette et satisfaisante. Sur des points de détail M. Fétis a fourni d'utiles renseignements, indiqué d'ingénieux aperçus ; il a, de plus, soulevé de nombreuses controverses, et, bien qu'il en soit rarement sorti vainqueur, il a rendu service à la science en les soutenant avec chaleur et ténacité. Nous aurons occasion plus loin d'indiquer le sujet de quelques-unes de ces controverses : nous verrons sur quoi reposent les assertions de M. Fétis, et nous serons forcé de reconnaître que, malgré quarante ans d'efforts et une valeur incontestable, cet écrivain n'a jeté que de faibles et incomplètes lueurs sur la question des anciennes notations musicales, et que, comme il le dit lui-même quelque part en parlant de ses émules [1], il a tourné autour du sujet sans pénétrer au fond.

Après M. Fétis, bon nombre d'érudits se sont lancés dans la carrière qu'il avait courageusement ouverte. Aucun d'eux ne se recommande par un bagage scientifique aussi considérable, mais nous devons à leurs veilles de très-estimables écrits. Il faut convenir pourtant que, tous réunis, ils n'ont, pas plus que M. Fétis, fait faire un pas décisif à la question. A coup sûr M. de Coussemaker est un savant fort distingué, et nous ne saurions citer avec trop d'éloges son mémoire sur Hucbald, ce moine de Saint-Amand dont Gerbert a publié de si curieux fragments. M. Kiessevetter, qui, depuis 1828, s'oc-

[1] *Revue et gazette musicale*, 1844, p. 207.

cupe à Vienne d'érudition musicale avec autant de zèle que de sagacité, et qui a rompu si vaillamment des lances contre M. Fétis, a droit aussi à la plus honorable mention. L'abbé Baïni, auteur d'une savante histoire de Palestrina; M. Bottée de Toulmont, enlevé récemment à la science comme l'abbé Baïni; le P. Lambillotte, M. Perne, M. Clément, M. Danjou, M. Leclercq, ont tous, à des titres et à des degrés divers, mérité que leurs noms soient prononcés avec faveur; mais aucun d'eux, il faut en convenir, ne nous a donné, ni même osé promettre la clef des notations primitives du moyen âge. Ils se réfutent les uns les autres, ils éclaircissent quelques points de détail, comme M. Fétis, mais le nœud de la question, personne n'essaye de le trancher. M. de Coussemaker, dans son mémoire, a la bonne foi de le reconnaître : « La traduction des neumes en notation moderne offre des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complétement satisfaisante. »

Quand les lutteurs, au milieu de l'arène, sont atteints de ce scepticisme, on comprend que le doute devienne contagieux pour ceux qui, comme nous, ne sont que de simples spectateurs. Aussi commencions-nous à considérer l'histoire des *neumes* comme ce trésor dont nous parle la Fable, trésor qui fait *travailler et prendre de la peine*, mais qu'on ne découvre jamais. La question, en un mot, nous semblait parfaitement insoluble, lorsque les essais récents de M. Théodore Nisard nous tombèrent sous les yeux.

Ces essais ne sont pas nombreux : c'est, d'abord, une série d'*études* insérées dans cinq livraisons de la *Revue archéologique*, quelques lettres adressées à deux recueils périodi-

ques, la *Revue du monde catholique*, et *le Correspondant;* un travail inédit, spécimen d'un projet de restauration du chant grégorien, soumis à l'Académie des inscriptions, qui l'a honoré d'une médaille; puis enfin une préface, également inédite, placée en tête d'une copie ou plutôt d'un *fac-simile* complet d'un célèbre manuscrit trouvé à Montpellier par M. Danjou, copie exécutée par M. Nisard avec un talent calligraphique admirable, sur la demande du ministre de l'instruction publique.

Les essais de M. Nisard ne sont pas, à beaucoup près, sans défauts. Si sa méthode d'investigation, sa méthode archéologique, est excellente, et dénote chez lui autant de justesse que de vivacité d'esprit, sa méthode d'exposition est, nous le reconnaissons, tout à fait défectueuse : il est impossible de jeter ses idées d'une façon plus brusque, plus négligée; il y a certainement des lecteurs qui pourront s'y rebuter. Ceux qui, ne s'arrêtant pas à l'écorce, se donneront la peine de lire avec attention, quelquefois même de relire, s'apercevront bientôt que, sous cette forme rude et embarrassée, les idées vraies abondent; que l'auteur ne se contente pas de tourner autour de son sujet, qu'il pénètre jusqu'au fond et trouve souvent ce qu'il cherche. Nous ne prétendons pas que M. Nisard ait, dans quelques écrits détachés, traité et résolu complétement tant de difficiles problèmes, mais il nous a rendu cette confiance que nous avions perdue : nous avons senti en le lisant qu'une solution devait être possible, et nous sommes porté à croire que, sur bien des points, on peut la regarder comme acquise.

Nous allons passer en revue ces points sur lesquels, selon

nous, M. Nisard a fait de solides découvertes, et indiquer ceux qui ont encore besoin d'être éclaircis. Cet examen sera pour nous l'occasion d'achever ce qui nous reste à dire sur la question des anciennes notations musicales.

II

M. Th. Nisard, en parlant des travaux de Gerbert sur la nomenclature des neumes et de l'accident qui nous en a privés, n'hésite pas à dire: « J'espère réparer bientôt cette regrettable lacune, et démontrer jusqu'à l'évidence la loi mystérieuse qui réglait sûrement les intonations neumatiques avant l'invention de la portée musicale. »

Dans plusieurs autres passages de ses études, M. Nisard s'exprime avec la même assurance.

C'est donc à la vraie difficulté qu'il s'attaque, et il l'aborde de front. Ce sont les neumes véritablement illisibles, c'est-à-dire non groupés sur une ou sur plusieurs lignes, qu'il se charge de déchiffrer, et il ne nous promet pas seulement des conjectures, des tâtonnements, des aperçus, il s'engage à nous donner un système, une clef, un mode complet d'interprétation.

Cet engagement, l'a-t-il tenu? Pas encore. D'où vient donc notre confiance? D'abord, de certaines indications lumineuses qui sont pour nous de bon augure, puis surtout de la saine critique sur laquelle M. Nisard s'appuie constamment.

A la manière dont il prépare son terrain, on est sans crainte pour sa moisson. Il a si incontestablement raison dans ce qu'il dit, qu'on est tenté d'ajouter foi d'avance même à ce qu'il ne dit pas encore. Nous l'engageons pourtant à ne pas jouer plus longtemps au mystère, et à publier sans réticence tout ce qu'il sait. Pour le moment, il faut nous contenter de ce que nous trouvons dans ses écrits.

Le premier point qui nous semble dégagé, éclairci et mis hors de contestation par M. Nisard, c'est la distinction entre les *neumes* qu'il appelle primitifs, c'est-à-dire portant leur signification en eux-mêmes, sans le secours de portées ni de clefs, et les *neumes* qui, postérieurement à l'invention de la portée, ont été disposés d'après le principe de la hauteur respective des signes, et sont devenus, en se transformant peu à peu, les éléments de notre notation moderne. Cette distinction, les prédécesseurs de M. Nisard ne l'avaient point entrevue, ou, du moins, on ne la trouve indiquée dans aucun de leurs écrits. Le seul auteur qui ait pu mettre M. Nisard sur la voie est un écrivain du onzième siècle, Jean Cotton, lequel, parlant des *neumes*, les divise en deux classes : *Neumæ legales*, *neumæ musicales*. Mais que voulait dire par là Jean Cotton ? Personne ne l'avait imaginé. M. Nisard s'est fort heureusement aperçu que les *neumæ legales* ne pouvaient être que les *neumes* portant en eux-mêmes leur *loi*, leur clef, leur mode d'interprétation. Partant de cette idée féconde, il a reconnu qu'en face de tout manuscrit liturgique antérieur au onzième siècle, c'est-à-dire dépourvu de portées et de clefs musicales, la condition première d'une tentative de lecture était de mettre absolument de côté toutes

nos idées modernes sur l'abaissement, l'élévation et les distances respectives des signes musicaux ; d'oublier ce système facile qui parle, pour ainsi dire, aux yeux, et de chercher par quelles combinaisons on avait pu atteindre le même but en s'adressant à l'esprit et à la réflexion.

C'est faute d'avoir pris ce grand parti que nos érudits n'ont pu sortir du vague et de la confusion. La pente à l'anachronisme, l'application involontaire de nos idées, de nos habitudes, à la recherche des choses d'un autre temps, est une des grandes sources d'erreur en archéologie. Aussi, quand M. Fétis, ou tel autre, en parlant d'un livre noté en neumes primitifs, nous dit que *la notation en est mal rangée*, voulant indiquer par là que les signes exprimant les sons aigus sont placés à la même hauteur, ou peut-être plus bas, que les signes des sons graves, M. Nisard a raison de se récrier et de trouver dans ces mots *mal rangés* une complète confusion d'idées, une erreur fondamentale. Tant qu'on n'a pas affaire à des neumes groupés sur une ou plusieurs lignes, il faut oublier, il faut ignorer que la portée ait été inventée et que jamais on s'en soit servi; il faut ne considérer les neumes qu'en eux-mêmes, c'est la seule chance d'y comprendre quelque chose.

Ce que nous demandons là est plus malaisé qu'on ne pense : on a grande peine à oublier ce qu'on sait, ce qu'on pratique tous les jours. Cette idée de la portée musicale est si simple, qu'on ne peut se persuader qu'elle n'ait pas toujours existé. On se demande comment l'antiquité, si riche en moyens ingénieux de peindre aux yeux les idées, n'avait pas, pour traduire les sons, imaginé cette échelle synoptique ; et

pourtant il est bien certain qu'elle ne l'a pas connue, ni rien qui s'en approche. L'invention en est toute moderne. Avant la fin du dixième siècle, nous défions qu'on trouve un manuscrit où apparaisse non pas même la portée musicale proprement dite, mais son premier germe, c'est-à-dire la ligne unique. La date, le lieu de cette première apparition nous sont pour ainsi dire connus, puisque la chronique de Corbie, à l'an 986, cite comme un fait tout nouveau l'usage qui venait de s'introduire dans ce monastère, de régulariser, au moyen de lignes [1], la position des signes musicaux [1].

Quant à l'origine même de cette innovation, nous ne saurions la dire. Le hasard l'aura mise au monde, comme tant d'autres découvertes. Un copiste, pour faciliter son travail calligraphique, pour ranger les signes neumatiques plus régulièrement au-dessus des mots, aura tracé une ligne sur le vélin; l'exemple de ce copiste aura été suivi et se sera répandu pendant vingt ou trente ans peut-être, sans qu'on vît à quelles conséquences devait conduire cet usage nouveau. Ce n'était là que l'origine matérielle, le rudiment de la portée musicale: sa véritable origine ne doit dater que du jour où elle fut constituée et organisée par un des plus grands esprits du onzième siècle, par Guy d'Arezzo.

C'est à ce moine célèbre que vint l'idée de ne pas s'en tenir à une seule ligne, comme on l'avait généralement fait jusque-là, mais de superposer quatre lignes parallèles, puis d'affecter spécialement, au moyen d'un signe conventionnel, chacune de ces lignes à un son de la gamme, et, par exemple,

[1] Passage cité par Gerbert, *De cantu et musica*, t. II, p. 61.

d'en destiner une au *ré*, une autre au *fa*, une autre au *la*, et la dernière à l'*ut*, ce qui laissait, dans l'intervalle de la ligne du *ré* à la ligne du *fa*, la place du *mi*, celle du *sol* entre les deux autres lignes, et enfin celle du *si* entre les deux dernières[1].

Encore une fois, cela nous paraît tout simple, à nous qui, après un usage déjà vieux de huit siècles, ne comprenons plus d'autre manière prompte et claire de noter la musique; mais l'adoption de ce procédé n'en était pas moins toute une révolution, et changeait de fond en comble les conditions de l'ancienne lecture musicale.

[1] En changeant le signe conventionnel qui indiquait le point de départ, on changeait à volonté, cela va sans dire, la disposition des notes sur la *portée*, et, par exemple, une fois le *fa* placé sur la première ligne, le *la* passait à la seconde, l'*ut* à la troisième et ainsi de suite. Tout dépendait donc dès lors, comme aujourd'hui, du signe conventionnel, c'est-à-dire de la clef. Par excès de précaution on avait d'abord imaginé deux sortes de signes conventionnels : on colorait d'une certaine façon telle ou telle ligne, et par là on indiquait que cette ligne était affectée à tel ou tel son : ainsi la ligne colorée en rouge était la ligne du *fa*, celle de l'*ut* était généralement peinte en jaune; mais on ne colorait pas toutes les lignes : il y en avait deux qu'on se contentait de tracer dans l'épaisseur du vélin ; en tête de ces deux lignes, sèches et incolores, on plaçait la lettre alphabétique indicative du son auquel on voulait affecter ces deux lignes : et, par exemple, le D pour le *ré* et l'A pour le *la*. Plus tard on renonça à la couleur, qui avait l'inconvénient de s'altérer avec le temps, et on ne garda comme clefs que les lettres; seulement, au lieu d'écrire autant de lettres qu'il y avait de lignes, on en réduisit le nombre à deux, et enfin à une, comme aujourd'hui. Ces lettres ont conservé assez longtemps une forme qui permettait de les reconnaître ; mais, en passant par les transformations de l'écriture gothique, elles se sont si bien modifiées, qu'on a peine à les retrouver sous les figures des trois seules clefs actuellement en usage.

L'invention du moine de Pompose fut accueillie avec enthousiasme ; elle avait pour principal avantage, comme le dit Jean Cotton, son grand apologiste, de supprimer dans l'intonation toute cause de doute et d'erreur. La science de déchiffrer à première vue un chant inconnu, science qui s'était perdue peu à peu et que ne possédaient plus que quelques vieux chantres rompus à leur métier, un enfant, en un mois, devenait apte à l'acquérir : c'est Guy lui-même qui nous l'apprend dans sa lettre à Théobald.

Néanmoins, il faut le dire, et c'est le sort de presque toutes les découvertes, quelque excellents que fussent les effets pratiques de la méthode nouvelle, quelque faveur que lui accordât le pape Jean XIX, son triomphe complet ne fut pas immédiat. Il s'éleva des résistances; les vieux usages gardèrent leurs champions. Une lutte d'école se perpétua pendant près de cent cinquante ans, et ce n'est qu'au treizième siècle que nous la voyons s'éteindre. Alors seulement le système de notation moderne fut définitivement établi, et le nom de Guy d'Arezzo brilla de l'éclat incontesté que nous a transmis l'histoire.

Nous ne nous sommes arrêté à jeter ce coup d'œil sur les origines de la portée musicale que pour faire mieux sentir combien M. Nisard a raison d'exiger qu'on ne confonde pas des choses profondément distinctes, et qu'on ne porte pas, dans l'étude d'un système de notation absolument différent du nôtre, les idées et les habitudes que notre système a engendrées. Laissons donc de côté la portée, les clefs, les intervalles, tous ces guides qui nous font lire aujourd'hui la musique, et, retournant dans le domaine des neumes primitifs, deman-

dons à M. Nisard quels sont ces guides, d'une tout autre espèce, mais non moins sûrs, qu'il nous a fait pressentir.

Avant d'aller plus avant, il importe de ne pas omettre un point essentiel : nous devons constater que les neumes primitifs ne sont pas les seuls signes musicaux qui, sans le secours de portées ni de clefs, aient servi, par leur signification intrinsèque, à déterminer l'intonation. La notation alphabétique est connue de tout le monde : elle occupe, dans l'histoire de l'écriture musicale, une place considérable. Rien de si simple, théoriquement parlant, que ce mode de notation, puisque, avec sept lettres de l'alphabet, on exprime les sept notes de la gamme : l'A représente le son le plus grave de la voix de basse moyenne, le *la;* vient ensuite le *si* représenté par le B l'*ut* par le C, le *ré* par le D, le *mi* par l'E, le *fa* par l'F et le *sol* par le G. Cette première octave ainsi traduite, deux systèmes se présentent pour exprimer la seconde.

L'un, qui porte le nom de système grégorien, se sert, pour la seconde octave, des mêmes lettres que pour la première ; seulement les lettres pour la première octave sont des capitales, et pour la seconde des minuscules. Les deux octaves, par conséquent, sont ainsi représentées :

A B C D E F G a b c d e f g aa.

L'autre système, auquel Boëce a donné son nom, au cinquième siècle, et dont il s'est servi surtout pour expliquer les notations des Grecs, emprunte, pour représenter les deux octaves, les quinze premières lettres de l'alphabet minuscule, savoir :

a b c d e f g h i k l m n o p.

Dans ce système, chaque note change de signe représentatif selon qu'elle appartient à l'une ou à l'autre octave. Ainsi le *la* grave est exprimé par un *a*, le *la* du medium par un *h*, le *la* aigu par un *p*; le *si* par un *b* dans la première octave et par un *i* dans la seconde; l'*ut* tantôt par un *c*, tantôt par un *k*, et ainsi des autres.

La notation alphabétique de Boëce est donc un peu plus compliquée et moins facile à lire que la notation grégorienne; mais l'une et l'autre, nous le répétons, n'en sont pas moins théoriquement très-simples et très-sûres : nous disons théoriquement, parce que, comme on le verra tout à l'heure, ces deux systèmes, malgré leur simplicité, n'ont jamais pu devenir usuels et populaires. Du temps de Boëce et de saint Grégoire, aussi bien qu'à des époques encore toutes voisines de nous, ils n'ont été, sauf de rares exceptions, employés que par les savants, dans des ouvrages théoriques ou didactiques.

Mais peu importe : ce que nous tenons seulement à constater, c'est que la notation alphabétique a existé, qu'elle existe même encore aujourd'hui, et que c'est un mode d'écriture musicale qui porte sa signification en lui-même, sans le secours de portées ni de clefs. Or, puisque, avec un certain nombre de lettres de l'alphabet, on peut désigner d'une manière suffisamment claire les sons dont un chant se compose, pourquoi ne l'aurait-on pas pu également avec ces *neumes* primitifs, qui, bien que de formes très-variées et parfois un peu bizarres, n'en ont pas moins, comme les lettres de l'alphabet, des caractères distinctifs qui peuvent se graver dans la mémoire?

Cette simple observation nous semble décisive, et suffit pour démontrer que le problème, si résolûment abordé par M. Nisard, ne doit pas, quoi qu'on dise, être insoluble. Il ne s'agit que d'avoir une assez forte dose de patience et de pénétration pour déterminer, malgré les différences purement accidentelles résultant de la diversité des écritures, les formes essentielles et caractéristiques de chaque signe neumatique ; puis, ces formes une fois bien connues, bien définies, le problème est de découvrir la signification de chaque signe.

Est-ce là un travail impossible ? Ceux qui le prétendent s'appuient, nous le reconnaissons, sur des autorités imposantes : ils appellent en témoignage Jean de Muris, Jean Cotton, Guy d'Arezzo, et jusqu'au moine de Saint-Amand, Hucbald. Mais Jean de Muris vivait au quatorzième siècle, à une époque où ni lui ni personne ne comprenait déjà plus rien aux neumes primitifs. M. Nisard a donc raison de n'être pas troublé de ce qu'il en dit et de ne pas faire plus de cas de son opinion que s'il s'agissait d'un musicien de nos jours. Quant à Jean Cotton, lorsqu'il écrivait ces mots, auxquels on veut donner un sens absolu et magistral : « *in neumis nulla est certitudo,* » on était précisément au plus vif de la querelle entre Guy d'Arezzo et ses antagonistes. Jean Cotton, qui admirait l'invention de la portée, qui travaillait à la propager, à la faire prévaloir, devait naturellement exagérer les inconvénients de l'ancien système, sans compter qu'à l'époque de Jean Cotton, ce système avait, on s'en souvient, subi des altérations profondes, et donnait prise à des critiques de plus en plus fondées. Par la même raison, Guy d'Arezzo ne

doit-il pas sembler suspect lorsqu'il fait le procès aux neumes primitifs ? Enfin n'en faut-il pas dire autant du moine Hucbald ? bien qu'il écrivît plus d'un siècle plus tôt, à une époque où le système neumatique n'était pas encore tombé en si complète décadence, il avait, lui aussi, inventé un système de notation, système qui n'a pas fait fortune, mais qui ne lui en était pas moins cher ; or, à titre d'inventeur, il n'a pas plus que Guy d'Arezzo le droit d'être cru sur parole, lorsqu'il ne voit que des causes d'erreur dans le système qu'il voulait supplanter par le sien.

Aussi, malgré le témoignage de ces graves autorités, M. Nisard persiste à croire que lire les neumes primitifs n'est pas une œuvre impossible : et la principale raison qu'il en donne, raison pleine de sens à notre avis, c'est qu'il existe encore aujourd'hui, par centaines, des livres d'église notés en neumes primitifs, que ces manuscrits, d'après leurs caractères paléographiques, appartiennent évidemment, comme nous l'avons déjà dit, aux dixième, neuvième et huitième siècles; que des preuves moins nombreuses, mais également pertinentes, établissent qu'au septième et même au sixième siècle, ce genre de notation n'était pas moins universellement adopté; qu'en conséquence, comme il est impossible de supposer que, pendant quatre ou cinq cents ans, le monde catholique se soit amusé à noircir du parchemin en pure perte et à tracer des caractères que personne ne devait comprendre; comme il est évident, au contraire, que ces caractères étaient intelligibles, sinon au vulgaire, du moins à tous ceux qui pratiquaient l'art du chant, il faut admettre que ce qui était possible alors ne doit pas être impossible aujourd'hui, à la

seule condition qu'on retrouve aujourd'hui la clef que l'on possédait autrefois.

A cette conclusion incontestable nous ne faisons qu'une réserve, c'est qu'un système même généralement adopté, même pratiqué pendant plusieurs siècles, peut cependant être imparfait. Sans médire en quoi que ce soit du système neumatique, et tout en reconnaissant qu'il a régné pendant longtemps, nous ne croyons pas que jamais il en soit sorti cette sûreté d'intonation, cette facilité de lecture qui caractérisent notre système de notation moderne; peut-être avait-il d'autres avantages, mais il n'avait, à coup sûr, ni la précision ni la rectitude que l'emploi des clefs et de la portée nous procure. Cela dit, nous nous hâtons d'admettre la conclusion de M. Nisard, et nous croyons comme lui qu'à force de patience et de sagacité on peut lire les neumes primitifs.

Mais par où pénétrer dans ce dédale? où trouver le fil conducteur? On se rappelle que Gerbert nous a donné, indépendamment de la table d'Hucbald, un tableau où quarante et un signes neumatiques sont représentés et désignés par leurs noms; ce tableau, sur lequel Gerbert avait tant médité, tous ceux qui aspirent à lire les neumes doivent en faire une persévérante étude: M. Nisard n'y a pas manqué, et bientôt il a reconnu avec certitude ce que Jean Ludolf Walther avait entrevu en 1745, c'est-à-dire que les signes de l'écriture neumatique se divisent en deux classes, en signes simples ou isolés, en signes composés ou liés.

Le signe le plus simple de tous, celui qui, par sa simplicité même, est l'élément constitutif de tous les autres, celui dont l'emploi est le plus fréquent dans les livres notés en

neumes, c'est le point. « Quid est neoma? neoma sunt puncti. Quanti puncti faciunt unam neomam? duo, vel tres, vel quinque[1], etc. » C'est à un manuscrit du onzième siècle conservé au Mont-Cassin (nº 439) que M. Nisard emprunte cette citation; elle est précieuse et jette un jour inattendu sur

[1] Ce serait ici le lieu de rectifier la définition de Ducange que nous avons citée plus haut : *neumare est notare*. On comprend pour quelle raison nous avions fait nos réserves. Le *neume* n'est point la *note*. Il ne suffit pas d'un seul son, d'une seule note pour faire un *neume;* il en faut plusieurs, tout au moins deux. Ce n'est pas seulement le manuscrit cité ci-dessus qui le dit; ces mots de Guy d'Arezzo en sont une démonstration non moins sûre : « Aliquando una neuma plures dividitur in syllabas. » (*Microl.*, chap. xv.) « Comment, dit avec raison M. Nisard, le neume composé d'un seul son pourrait-il se diviser en plusieurs syllabes? » Une seule syllabe peut bien porter plusieurs notes, mais une seule note ne peut pas s'appliquer à plusieurs syllabes. Le neume proprement dit est donc une réunion de sons, un groupe de notes, groupe qui n'est pas nécessairement enchaîné par une ligature, et qui peut se composer de points de virgules, ou, si l'on veut, d'accents isolés.

La définition du mot *neume* ainsi rétablie, l'étymologie que la tradition presque générale lui attribue devient moins difficile à admettre. On ne comprend pas bien, au premier abord, comment Ducange fait venir *neuma* de πνεῦμα, souffle, esprit; mais, du moment que le neume se composait de tous les sons proférés dans une seule émission de la voix, par un seul souffle, l'origine attribuée à ce mot devient tout à fait probable. C'est l'avis de notre savant confrère, M. Vincent : « Les Néo-Grecs, dit-il dans une récente publication, notent leur musique en signes qui, si l'on ne considère que l'ensemble du système, ont la plus grande analogie avec le système des neumes romains, au point même que les deux systèmes présentent des termes grecs tout à fait identiques. Or, de ces signes employés par les Néo-Grecs, les uns se nomment σώματα, les corps (parce que ceux-là sont quelquefois muets), et les autres πνεύματα, les esprits. n'est-ce pas là évidemment l'origine du nom générique des neumes latins? »

la question. En effet, si le neume est un composé de points, qu'est-ce donc que le point? M. Nisard répond : Le point était, dans le système des neumes, l'expression calligraphique de chaque *son;* c'était, en réalité, la *note* des modernes et, « c'est de là, dit-il, qu'est venu le mot *contre-point*, mot qui s'est maintenu après le moyen âge dans le vocabulaire musical. » Pour parler à la moderne, nous devrions dire aujourd'hui *contre-note*, au lieu de *contre-point.*

Mais ce n'est pas tout : ce premier aperçu conduit à un second. Le point n'est pas seulement l'expression calligraphique de chaque son, il en est l'expression la plus abrégée, la plus rapide que la plume puisse tracer. Le copiste le plus prompt à écrire une lettre de l'alphabet aura, sans aucun doute, beaucoup plus vite fait un point; et si, pour exprimer plusieurs sons destinés à être liés ensemble et devant provenir d'une seule émission de la voix et de la respiration, comme, par exemple, ces trois sons : *sol la sol,* au lieu d'avoir à tracer, comme dans la méthode grégorienne, ces trois lettres G *a* G, ou même, à l'instar de Boëce, ces trois autres lettres *g h g*, il s'agit seulement de faire trois points placés dans un certain ordre; si enfin, pour aller encore plus vite, au lieu de faire ces trois points qui demandent trois coups de plume, il suffit d'un seul signe, d'un seul trait légèrement recourbé à ses deux extrémités, et qui par ces flexures, par ces crochets, indique conventionnellement l'existence des trois points, n'est-il pas évident qu'un tel mode d'écriture musicale serait singulièrement prompt et abréviatif, qu'il pourrait en quelque sorte suivre au vol la voix du chanteur? Or c'est là, selon M. Nisard, le caractère

essentiel et distinctif de l'écriture neumatique ; les neumes ne sont autre chose que la sténographie musicale.

Ce point de vue vraiment neuf, vraiment original, M. Nisard en prend acte et l'appelle sa propriété ; il en a le droit : personne ne saurait lui disputer cette invention ; il a raison aussi de la trouver féconde : nous en aurons bientôt la preuve.

Ce sont deux vers de Guy d'Arezzo qui l'ont mis sur la trace. Ces deux vers font partie du prologue rhythmé placé par Guy en tête de son antiphonaire. Les voici :

Solis litteris notare optimum probavimus,
Causa vero breviandi neumæ solent fieri.

Ainsi la notation alphabétique était, aux yeux de Guy d'Arezzo, la plus parfaite, la plus sûre ; mais la notation neumatique avait prévalu dans la pratique par cela seul qu'elle était abréviative.

On sait combien les méthodes abréviatives étaient appréciées des anciens, et en particulier des Romains. La concision et la nature elliptique de la langue latine attestent, chez ceux qui la parlaient, une rare aptitude à comprendre à demi-mot. C'est là tout le secret des écritures abréviatives. Avant les premiers essais de la sténographie moderne, et surtout avant ses perfectionnements récents, nous pouvions trouver fabuleux qu'un affranchi de Cicéron pût suivre sa parole et la recueillir instantanément sur ses tablettes. Aujourd'hui ce miracle n'en est plus un pour nous : nous avons vu la plume courir aussi rapidement que la plus vive parole, et nous comprenons très-bien que Tullius Tiro ne laissât échapper ni

perdre un seul mot dans les discours de son ancien maître. Mais, à Rome, ce n'était pas seulement à recueillir les harangues ou les plaidoyers qu'on employait les procédés sténographiques ; on s'en servait pour une foule d'autres usages : il y avait des systèmes d'écriture abréviative spécialement applicables, soit aux tribunaux, soit à certains négoces, soit à certains soins de ménage, soit à la transmission des ordres militaires. Saint Isidore de Séville nous donne, à ce sujet, de précieux renseignements : il désigne chacune de ces méthodes abréviatives sous les dénominations que voici : « Notæ sententiarum, notæ vulgares, notæ juridicæ, notæ militares, notæ litterarum, notæ digitorum [1]. » Le mot nota, *note*, est, comme on voit, le terme générique qui désignait tous ces systèmes d'écriture abrégée. On écrivait en *lettres* quand on ne voulait pas aller vite, on écrivait en *notes* « breviandi causa. » Ce mot *nota* est constamment employé dans ce sens. Ainsi le poëte Prudence, qui écrivait au quatrième siècle, deux cents ans environ avant saint Isidore de Séville, dit, en parlant d'un habile sténographe de son temps :

> Verba *notis brevibus* comprendere multa peritus.
> Raptimque *punctis* dicta *præpetibus* sequi.

On comprend tout le parti que M. Nisard doit tirer de ces mots *notis brevibus* rapprochés de ceux-ci : *punctis præpetibus :* il y trouve non-seulement la confirmation du sens que nous venons d'attribuer au mot *note,* mais la preuve que, dans quelques-uns des anciens systèmes sténographi-

[1] *Origin.*, lib. I, cap. XX-XXIV.

ques, le *point* entrait comme élément principal. Dès lors s'explique tout naturellement le rôle essentiel que ce signe a été appelé à jouer dans le système abréviatif spécialement applicable à la musique.

Rien de plus ingénieux, rien de plus solide que toute cette partie du travail de M. Nisard : non-seulement il établit avec vraisemblance, nous dirions presque avec certitude, l'origine de la *note* musicale moderne, mais il bat en brèche et démolit toutes les hypothèses hasardées sur ce même sujet par ses prédécesseurs, notamment par M. Fétis. Selon M. Fétis, l'écriture neumatique aurait pris naissance partout, excepté à Rome. Nous disons partout, car M. Fétis, séduit sans doute par de trompeuses analogies, va chercher l'origine des neumes, tantôt dans les lettres runiques et jusque dans l'alphabet démotique, tantôt chez les Goths, chez les Saxons, chez les Suèves, chez les Lombards ; à l'en croire, ces signes, par une émigration mystérieuse, auraient passé de l'Égypte en Scandinavie et ne seraient parvenus en Occident que par l'intermédiaire des barbares.

M. Fétis, en épousant cette idée et en la soutenant avec persévérance, a subi la contagion d'un préjugé très-répandu au temps où il commençait ses études. Ce n'est pas seulement en archéologie musicale que, sur la foi de routines populaires, on s'est imaginé de faire honneur aux rustiques peuplades descendues sur l'Europe latine, de soi-disant importations dans les arts et les sciences dont jamais, et pour cause, l'initiative ne pouvait venir d'elles. N'était-ce pas, il y a vingt ans encore, chose universellement reconnue qu'il avait existé une architecture lombarde, une architecture

saxonne? Un seul coup d'œil de sérieuse critique, un coup d'œil jeté sur les monuments, a suffi pour que Saxons et Lombards fussent à jamais dépouillés de leurs brevets d'architectes [1].

Tout le monde aujourd'hui reconnaît et professe que les hordes du Nord n'ont jamais importé que l'art de démolir, et que, quand elles ont voulu construire, elles ont pris des leçons et n'en ont point donné. Ce qui est vrai de l'architecture l'est également de la paléographie. Jusqu'au onzième siècle, ce siècle qui sert comme de séparation entre le moyen âge antique et le moyen âge moderne, l'écriture, nonobstant de légères et accidentelles différences, a toujours conservé, dans l'Occident, tous les traits caractéristiques de l'alphabet romain. Les lettres, selon les siècles et selon les pays, peuvent être plus ou moins inclinées, plus ou moins ouvertes ou fermées; certaines particularités de détail peuvent donner aux érudits le droit d'assigner un âge et une patrie aux monuments paléographiques; mais c'est partout et toujours cette belle et ferme écriture, facile à lire, bien espacée, bien construite, où l'œil croit retrouver la solidité de l'arc à plein cintre, et je ne sais quelle analogie avec cette arcade romane, fille dégénérée sans doute de l'architecture antique, mais conservant encore quelques-uns des nobles traits de sa mère. Ce n'est qu'après le onzième siècle que les jambages deviennent peu à peu moins droits, moins fermes, le sommet des lettres moins arrondi ; bientôt les angles s'accentuent, les pleins se terminent en biseau, les déliés s'amaigrissent, chaque lettre

[1] Voyez l'*Essai sur l'architecture lombarde*, au tome II de ces *Études*, p. 291.

change d'aspect et prend un air élancé, aigu, vertical : c'est le moment où, dans l'architecture, tout se transforme également, où les piliers s'effilent en longs fuseaux, où les pleins cintres s'aiguisent en ogives ; non-seulement le principe de construction se modifie, mais le principe d'ornementation se renouvelle jusque dans les plus imperceptibles détails : aux feuilles larges et recourbées, aux rinceaux puissants et arrondis dont le sol de la Grèce avait fourni les premiers types, succèdent les finesses et les découpures de notre flore indigène. Partout, dans les meubles, dans les armures, dans les moindres ustensiles, on voit successivement disparaître jusqu'aux derniers vestiges des formes de l'antiquité ; tout prend un esprit moderne, un accent septentrional. Eh bien, la notation musicale a parcouru ces mêmes phases : tant qu'elle n'est pas définitivement transformée, tant qu'elle n'a pas pris sa physionomie moderne, tant qu'elle n'est pas emprisonnée dans la *portée*, elle aussi elle est *romane*, c'est-à-dire antique par essence, romaine par tradition, et modifiée seulement dans ses éléments secondaires.

Lors donc que M. Fétis nous parle de la notation saxonne et de la notation lombarde comme de deux systèmes d'écriture musicale essentiellement distincts et différents, ils donne à M. Nisard trop beau jeu pour triompher de lui. Ces différences soi-disant essentielles ne sont en réalité que de modifications calligraphiques. La notation neumatique, en passant par les mains de tous les copistes d'Europe, et, entre autres, des copistes lombards et des copistes saxons, n'est assurément pas restée constamment identique à elle-même ; il s'est introduit dans la configuration des signes

tantôt une maigreur plus ou moins anguleuse, tantôt une ampleur plus ou moins arrondie, mais les signes au fond n'en sont pas moins restés les mêmes, et, sous les variétés accidentelles provenant de la plume saxonne ou lombarde, les éléments constitutifs de la notation neumatique, les éléments romains se retrouvent toujours.

C'est là une vérité que M. Nisard nous semble avoir portée au plus haut degré d'évidence. Mais, en jetant ces traits de lumière sur l'origine de l'écriture neumatique, il ne satisfait encore qu'une partie de notre curiosité ; il ne résout qu'un problème historique. Reste toujours à aborder le cœur même de la question, c'est-à-dire le sens de cette écriture neumatique. C'est déjà beaucoup, sans doute, que d'avoir décomposé les signes qui la constituent, d'avoir démêlé son élément principal, le *point ;* d'avoir découvert et reconnu dans tous les autres signes la présence répétée de cet élément producteur ; mais, cela fait, comment M. Nisard va-t-il nous initier à l'intelligence et des points isolés, et des points groupés, et des points liés, c'est-à-dire des ligatures ; c'est ce qu'il nous reste à examiner.

III

Le seul moyen facile et sûr d'acquérir l'intelligence d'une langue dont on a vainement analysé et décomposé tous les caractères, c'est l'étude d'un monument bilingue. Champollion, comme on sait, est entré par cette voie dans le champ

de ses admirables découvertes. C'est donc un hasard heureux pour la langue neumatique que de posséder aussi depuis quelques années son monument bilingue. Le manuscrit trouvé à Montpellier par M. Danjou, et copié en fac-simile par M. Nisard, contient deux notations superposées, exprimant toutes deux les mêmes mélodies sur les mêmes paroles, et servant par conséquent de traduction l'une à l'autre : la première est la notation en neumes; vient ensuite, entre les neumes et le texte latin, une notation alphabétique presque entièrement conforme à celle de Boëce.

Nous dirons tout à l'heure quelle est exactement la valeur de ce monument et les services qu'il est appelé à rendre à la science ; mais, dès à présent, nous devons constater que, si, de son propre aveu, M. Nisard trouve aujourd'hui dans le manuscrit de Montpellier le moyen de confirmer et d'étendre ses découvertes, il n'avait cependant pas attendu que ce secours lui fût signalé pour se livrer avec succès à de premières tentatives de lecture.

Avait-il donc en sa possession quelque autre monument bilingue? Non, mais il s'en était fait un, pour ainsi dire, à force de patience et d'étude.

Expliquons-nous. Nous avons dit que le système de la portée musicale n'avait pas rencontré, à sa naissance, une adhésion universelle ; qu'il avait mis près d'un siècle et demi à s'établir définitivement, et que, pendant ce temps, trois modes différents d'écriture musicale avaient été simultanément en usage, savoir : le système des neumes primitifs sans aucune espèce de portée, soutenu par un petit nombre d'esprits récalcitrants à toute innovation ; le système de la ligne

unique, conservant, comme tous les moyens termes, des partisans assez nombreux ; et enfin le système des quatre lignes propagé avec ardeur par les adeptes de Guy d'Arezzo. Mais ce que nous n'avons pas dit, c'est que ces derniers, tout en exaltant avec raison l'excellence du procédé nouveau, n'en comprenaient pas bien eux-mêmes la merveilleuse simplicité. Ils ne s'étaient pas, dès l'abord, aperçus qu'une fois posé le principe de l'élévation respective des signes, une fois donné le moyen pratique de réaliser ce principe, c'est-à-dire la portée et les clefs, il n'était plus besoin, pour déterminer l'intonation, que d'une seule espèce de signe aussi simple que possible, tel que le point, par exemple, ou tout autre équivalent ; que, dès lors, les anciens signes neumatiques n'étaient plus bons à rien, et qu'on devait mettre au rebut cet attirail inutile. Il existe bien aujourd'hui, dans notre notation moderne, une certaine diversité de signes : nous avons des rondes, des blanches, des noires, des croches, etc. ; mais pourquoi ? uniquement pour déterminer la durée relative des sons. S'il ne s'agissait que de déterminer l'intonation, un seul genre de signe suffirait. Or, dans la musique non mesurée, l'intonation seule est en question. Nos novateurs du onzième siècle, eux qui, à de rares exceptions près, n'écrivaient que de la musique non mesurée, pouvaient donc, du moment qu'ils adoptaient la portée, se contenter d'un signe toujours le même, sauf à le placer successivement aux différents degrés de l'échelle ; mais, par bonheur, ils n'en ont rien fait. L'esprit humain ne va jamais du premier coup aux chose simples. Tout en adoptant la portée, ils ont conservé les neumes ; un reste de routine, un désir de transaction, leur a

fait faire ce pléonasme et cette inconséquence. Ils ont introduit les neumes dans la portée, en respectant leur forme traditionnelle, mais en leur assignant, en vertu des nouvelles idées, certaines places, certains degrés de hauteur ou d'abaissement, de telle sorte qu'indépendamment de leur signification intrisèque, dont peu de gens, il est vrai, continuaient à pénétrer le mystère, les signes neumatiques ont pris dès lors une signification relative et extérieure résultant de leur position.

C'est ce que Jean Cotton indique clairement dans ce passage dont M. Nisard nous paraît avoir, pour la première fois, fixé le véritable sens : « Tertius neumandi modus est a Guidone inventus. Hic fit per virgas, clines, quilismata puncta, podatos, ceterasque hujus modi notulas *suo ordine* dispositas [1]. » Que veux dire Jean Cotton par ces mots *suo ordine*, si ce n'est que Guy, dans son nouveau mode de notation, disposait la *virgule*, le *clinis*, le *quilisma*, le *point*, le *podatus*, et tous les autres signes neumatiques, dans l'ordre inventé par lui, c'est-à-dire dans la portée? Guy lui-même a pris soin de nous expliquer le vrai sens du mot *ordine*, dans ce passage cité par Gerbert : « Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo *ordine* inveniatur. Quos ordines ut melius possis discernere, spissæ ducuntur lineæ, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum [2]. » Rien n'est

[1] Gerbert, *Script.*, t. II, p. 259.
[2] Gerbert, *Script.*, t. II, p. 35.

plus clair assurément que cette définition ; mais, quand ces deux passages n'eussent pas été conservés, nous n'en aurions pas moins la preuve du procédé suivi par Guy et par ses disciples. Il suffit, pour cela, d'ouvrir les manuscrits écrits sur quatre lignes pendant l'époque de transition, c'est-à-dire depuis la seconde moitié du onzième jusqu'à la fin du douzième siècle. Là, vous trouvez disposés et enchâssés dans la portée non-seulement la *virgule*, le *point*, le *clinis*, le *quilisma*, le *podatus*, mais le *climacus*, le *torculus*, le *porrectus*, le *trigon*, le *franculus*, le *pressus minor*, le *pressus major*, en un mot, presque tous les signes figurés et dénommés dans la table conservée par Gerbert ; et notez bien que tous ces signes qui, dans l'écriture primitive, sont plus ou moins errants et vagabonds, se rangeant tantôt plus haut, tantôt plus bas les uns que les autres, selon la fantaisie du copiste, quand une fois ils sont soumis à la discipline de la portée, vous les retrouvez invariablement à la même place, à la même ligne, *suo ordine*, toutes les fois, bien entendu, que le morceau est écrit dans le même ton, car lorsque la clef change, lorsqu'il y a transposition, les mêmes signes vont prendre, à des distances relativement toujours les mêmes, les nouvelles places que la clef leur assigne.

Dès lors, on doit comprendre comment, par une étude persévérante de ces manuscrits de transition, M. Nisard, même avant d'avoir sous les yeux un monument bilingue proprement dit, a pu trouver un secours équivalent, et se sentir en état de tenter le déchiffrement des neumes primitifs.

Il avait, d'ailleurs, une autre ressource, un autre moyen de contrôle, devant lequel sa patience ne s'est pas rebutée.

Quelles que soient les variations et les altérations que le chant liturgique ait subies depuis saint Grégoire, le fond s'en est conservé traditionnellement, et même il y a certains passages de chant qui paraissent n'avoir point varié. Or, quand un de ces passages est uniformément reproduit depuis le douzième siècle jusqu'à nos jours, et lorsque, en remontant aux manuscrits notés en neumes primitifs, on y trouve des signes toujours uniformes exprimant ce même passage, il y a toute espèce de probabilité que l'identité du chant a survécu au changement de la notation, et que les deux sortes de signes expriment la même chose : alors la signification des neumes employés à noter ce passage se trouve aussi clairement et peut-être même plus sûrement indiquée que par un simple monument bilingue.

Mais, pour découvrir par un tel procédé le sens des signes neumatiques, on comprend à quel travail il faut se condamner. Il s'agit de confronter et de collationner, en remontant de siècle en siècle et de manuscrits en manuscrits, tous les principaux morceaux de la liturgie, puis, dans ces morceaux, chaque phrase, chaque passage, chaque note. C'est une œuvre effrayante. Il est vrai qu'un double résultat peut en être le prix : il n'y a pas là seulement un excellent exercice pour apprendre à déchiffrer les neumes, il y a la voie la plus sûre, ou plutôt la seule voie, pour restaurer le chant grégorien et retrouver sa pureté primitive. C'est à cette double entreprise que M. Nisard se consacre avec un rare courage, comme s'il était à lui seul toute une congrégation religieuse. Pourra-t-il la mener à fin? Nous en doutons : la vie d'un homme n'y saurait évidemment suffire. En effet, le volume soumis par M. Nisard à l'Académie des inscriptions, et honoré par elle

d'une médaille, ne contient l'examen comparatif que d'un seul morceau liturgique, savoir, le début de l'introït du premier dimanche de l'Avent, successivement copié en fac-simile d'après trois manuscrits du neuvième siècle, trois du dixième, trois du onzième, huit du douzième, sept du treizième, quatre du quatorzième, cinq du quinzième, un du seizième, deux du dix-septième, quatre du dix-huitième, sans compter dix-huit graduels imprimés des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles. C'est donc en tout cinquante-huit versions du même morceau. Or M. Nisard ne discute d'une manière approfondie, comme spécimen de son travail général, que la première période musicale de ce morceau, composée de ces cinq mots : *Ad te levavi animam meam.* Il prend à part chacun de ces mots et met en regard les cinquante-huit manières dont sont écrites, soit en notes, soit en neumes, les mélodies qui concernent chacun d'eux; puis il reconnaît que, pour le premier mot seul, le mot *ad*, on trouve, dès les temps anciens, des différences mélodiques; que, pour les quatre autres, au contraire, on ne remarque aucune diversité, si ce n'est aux époques rapprochées de nous, telles que le dix-septième siècle par exemple, diversité provenant d'altérations évidentes et faciles à signaler; d'où il conclut que, pour cette première période de l'introït, il y a doute sur la véritable mélodie grégorienne du mot *ad*, tandis que celle des quatre autres mots doit être considérée comme pure et authentique. Pour continuer sur les trois autres périodes le même travail de comparaison et d'analyse, il faudrait presque un second volume. Combien donc en faudrait-il pour l'office complet de ce premier dimanche de l'Avent, et enfin pour

les innombrables chants contenus dans tous les livres de liturgie?

Mais, si la recherche rétrospective de la tradition liturgique ne peut donner, pour une restauration complète et sérieuse du chant grégorien, que des résultats lointains et difficiles, elle a des effets beaucoup plus prompts en ce qui concerne seulement la lecture des neumes primitifs. C'est en combinant ces investigations générales avec l'étude toute spéciale des manuscrits de transition dont il a été question plus haut, que M. Nisard s'est mis en état de pénétrer le sens et la valeur d'un grand nombre de signes neumatiques. Il a ainsi trouvé d'avance, et par son propre travail, la plupart des explications et des enseignements que devait fournir, plus tard, le manuscrit de Montpellier.

Quels sont ces résultats pratiques si laborieusement acquis? M. Nisard ne se hâte pas de nous le dire, ou, du moins, il n'en fait nulle part une exposition didactique. Ce n'est qu'à la dérobée, çà et là, au moment où l'on s'y attend le moins, qu'il permet de saisir au passage une partie des découvertes dont il se dit en possession. En voici quelques échantillons; ce sont autant de règles qu'il pose comme certaines et invariables :

Le *podatus*, virgule armée d'un pied, exprime toujours deux notes liées ascendantes.

La virgule est, comme le point, un signe simple exprimant une seule note, et, contrairement à l'opinion de quelques érudits, elle n'indique pas plus une note longue que le point n'indique une note brève.

La virgule et le point sont donc identiques en ce sens que

l'un comme l'autre expriment une note isolée; mais il y a entre eux cette différence essentielle que le point représente toujours une note plus basse que la virgule. C'est là une remarque capitale, et qui devient d'un grand secours dans le dédale de cette notation neumatique, où le point et la virgule sont très-multipliés.

Mais en voici une autre plus importante encore : parmi les signes moins souvent employés que la virgule ou le point isolés, mais d'un usage très-fréquent, il en est deux, le *pressus minor* et le *pressus major*, qui jouent un rôle considérable. Le *pressus minor* consiste en deux points ou deux virgules placés horizontalement, ou, si l'on veut, *pressés* l'un contre l'autre; le *pressus* devient *major* quand, au lieu de deux points ou de deux virgules, il y a trois. Or, d'après l'observation qu'en a faite M. Nisard, chaque fois que le pressus, soit minor, soit major, apparaît dans l'introït *ad te levavi*, il indique invariablement la même note, la note *ut*. C'est également l'*ut* qu'il représente dans tous les morceaux écrits dans le même mode que l'*ad te levavi*, c'est-à-dire dans le huitième mode non transposé ou dans le plagal du septième, ce qui revient au même; et quant aux morceaux écrits dans les autres modes, le *pressus* y remplit encore le même office, c'est-à-dire qu'il y représente toujours la note qui, dans ces modes, selon qu'ils sont plagaux ou authentiques, occupe le même rang que l'*ut* dans le huitième. C'est là, pour M. Nisard, un véritable axiome sur lequel il construit tout son système de déchiffrement des neumes. Le *pressus* lui indique avec certitude les cordes tonales de chaque mode : c'est une de ces lois, un de ces signes régulateurs

qui, en l'absence de la portée, gouvernaient l'intonation de chaque morceau; c'est un point de repaire auquel se rattachent tous les autres signes, et que le chanteur ne devait jamais perdre de vue.

Ces règles, ou plutôt ces remarques, si M. Nisard, comme il nous l'assure, les a scrupuleusement vérifiées sur un nombre considérable de manuscrits, et si toujours elles se sont trouvées justes, lui donnent assurément le droit d'affirmer qu'il possède la clef de l'écriture neumatique, surtout lorsqu'on peut ajouter aux trois ou quatre observations que nous venons de signaler toutes celles dont il ne nous fait pas encore confidence, et d'après lesquelles il attribue à certains signes le pouvoir d'indiquer, non plus seulement une note régulatrice, ou l'élévation indéterminée d'une note relativement à une autre, mais certains intervalles précis et déterminés, tels que l'intervalle de sixte, l'intervalle de quarte, etc. C'est là le genre de signification qu'il assigne, nous dit-on, au *podatus*, quand la partie supérieure de sa queue est suivie d'un point, au *trigon*, figure composée de trois points placés triangulairement, et à certaines ligatures que nous ne saurions indiquer ici avec suffisante clarté sans le secours de figures et par une simple explication [1].

[1] Depuis que cet article est imprimé, M. Nisard nous a fait part de quelques nouveaux aperçus par lesquels il complète sa théorie sur les éléments fondamentaux de la notation neumatique. Ces éléments, selon lui, sont non-seulement le *point*, mais l'*accent grave* et l'*accent aigu*. L'accent grave marque, dans la musique comme dans le discours, dans la parole *chantée* comme dans la parole *parlée*, l'abaissement de la voix, *remissio vocis;* l'accent aigu, au contraire, indique l'élévation des sons, *vocis intensio*.

Quand il s'agit d'exprimer des notes isolées, on se sert du *point* en

Ces règles une fois établies, l'intelligence des neumes primitifs devient évidemment possible; reste donc seulement la question de savoir si elles existent réellement. C'est là un point sur lequel, jusqu'à preuve contraire, il faut s'en rapporter à la probité scientifique de M. Nisard. Nous n'avons, quant à nous, contrôlé ses assertions que sur des exemples trop peu nombreux pour nous permettre de prononcer une sentence doctorale; en aucun cas, d'ailleurs, nous n'aurions droit de l'émettre; mais nous devons dire pourtant que toutes nos vérifications partielles ont produit des résultats conformes aux règles ci-dessus posées. Ce qu'il faut souhaiter, c'est que l'auteur de ces découvertes nous en donne une exposition complète et méthodique, et appuie ses affirmations sur des pièces justificatives aussi nombreuses que faciles à consulter. Ce n'est pas, nous le pensons, la bonne volonté, encore moins le courage, qui lui manquent : qu'il tâche donc de ne pas trop tarder; les sympathies du monde savant ne lui manqueront pas

guise d'accent grave, afin d'éviter une confusion trop facile entre les deux sortes d'accents. Voilà pourquoi deux notes isolées, d'inégale hauteur, sont représentées, la plus basse par un *point* (ou accent grave), la plus haute par une *virgule* (ou accent aigu).

Quand il s'agit, au contraire, d'exprimer des sons liés, on combine les deux accents, c'est-à-dire la virgule et la contre-virgule, et de cette combinaison résultent les ligatures. On n'a qu'à décomposer tous les signes du tableau neumatique, et on verra que tous ils sont formés d'accents graves et d'accents aigus entremêlés de points.

Ce principe une fois posé, on possède la clef des ligatures, puisque, selon que les jambages dont elles se composent sont inclinés dans un sens ou dans l'autre, on voit s'il y a *remissio* ou *intensio vocis*. Pour bien démontrer cette théorie, il faudrait des figures et surtout des explications, qu'à M. Nisard seul il appartiendra de donner.

et détermineront, s'il le faut, cette protection officielle dont les publications de ce genre ne peuvent guère se passer parmi nous. Jusqu'ici M. Nisard nous semble un peu trop disposé à couver son invention ; il n'en laisse apparaître que le moins possible, comme s'il craignait qu'on lui en dérobât l'honneur, ce qui n'est assurément pas sans exemple. Peut-être, au lieu de cette crainte, n'a-t-il que le désir bien naturel de mûrir ses idées, de compléter ses expériences, et de ne produire au grand jour qu'un travail inattaquable et dépouillé de tout caractère conjectural et hasardeux. La grande œuvre de patience qu'il vient d'accomplir à Montpellier, en copiant en fac-simile l'antiphonaire bilingue, et les nombreuses observations qu'une étude si persévérante a dû lui suggérer, suffiraient pour expliquer cette apparence d'hésitation.

Ce n'est pas qu'il ait trouvé dans ce monument tout ce que prétend y voir celui qui en a fait l'heureuse découverte. Au dire de M. Danjou, le manuscrit de Montpellier serait, ni plus ni moins, une des deux copies authentiques de l'antiphonaire de saint Grégoire envoyées à Charlemagne par le pape Adrien vers l'an 780. Si le fait était vrai, il ne serait plus nécessaire de dépouiller des milliers de manuscrits pour restaurer la pure tradition grégorienne; elle serait là toute trouvée et rendue intelligible par cette notation alphabétique qui suit les neumes pas à pas. Mais, par malheur, cette assertion de M. Danjou n'est tout simplement qu'une hypothèse, et tombe au premier examen. D'abord le manuscrit ne remonte évidemment ni au huitième ni au neuvième siècle ; ce n'est pas seulement le caractère paléographique de l'écriture qui lui assigne une autre date : M. Nisard en donne une raison plus péremp-

toire encore. Le manuscrit de Montpellier, catalogué dans la bibliothèque de l'école de médecine sous ce titre : *Incerti de musicæ artis institutione*, ne contient pas seulement un antiphonaire bilingue; en tête du volume, comme préface ou préambule de l'antiphonaire, se trouve un traité intitulé : *De tonis seu musicæ artis breviarium;* or ce traité n'est autre chose qu'une reproduction littérale de la lettre de Réginon, abbé de Prum, citée par Gerbert dans le premier volume de ses *Scriptores*[1]. Toute dénégation de ce fait serait impossible, puisque M. Nisard a pris soin de mettre en regard les deux textes, et que l'identité en est incontestable, sauf en ce qui concerne quelques formules épistolaires qui se rencontrent dans le manuscrit de Leipzick copié par Gerbert et que ne reproduit pas le manuscrit de Montpellier; mais ce n'en sont pas moins les mêmes idées, les mêmes phrases, les mêmes mots, présentés là sous forme de lettre, ici sous forme de traité.

Or Réginon de Prum est mort en 915, cent trente-cinq ans après l'envoi fait à Charlemagne par le pape Adrien. Il est donc matériellement impossible que le manuscrit de Montpellier fît partie de cet envoi. Vainement dirait-on que le traité de Réginon peut n'avoir été intercalé qu'après coup : le traité et l'antiphonaire sont de la même main, et, selon toute apparence, à en juger par la forme des lettres, ils ont été écrits l'un et l'autre au douzième siècle; on pourrait tout au plus les faire remonter au onzième; mais M. Nisard insiste, non sans raison, pour le douzième : or, il faut le

[1] *Epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum archiepiscopum Trevirensem a Regnone presbytero* (t. I, p. 230-247).

reconnaître, c'est là porter une rude atteinte à la noblesse et à l'autorité de ce manuscrit. Au lieu d'une copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire, nous n'avons plus qu'un livre de chant écrit à cette époque de transition où très-peu de gens comprenaient encore les neumes primitifs, et où ceux qui croyaient les comprendre risquaient de se tromper quelquefois. La traduction alphabétique pourrait donc n'être pas toujours irréprochable, et M. Nisard croit s'en être aperçu à certains passages dont l'explication lui semble au moins douteuse, et que son expérience personnelle serait tentée de traduire autrement. Quoi qu'il en soit, et malgré ces réserves, le manuscrit de Montpellier n'en est pas moins une belle et féconde trouvaille. Cette longue série de chants liturgiques, disposés suivant la constitution des huit modes grégoriens et commentés par une traduction interlinéaire en caractères intelligibles à tous, c'est un secours inespéré qui permet désormais à tout le monde de s'initier à la lecture des notations neumatiques; et maintenant que ce précieux monument n'est plus relégué seulement à Montpellier, et que, grâce au facsimile de M. Nisard, il en existe à Paris, à la Bibliothèque nationale, un second exemplaire, il y a lieu d'espérer que nous verrons s'étendre le nombre si restreint de ceux qui prennent intérêt à ces difficiles études.

Il est pourtant un autre manuscrit qui, dans l'estime de quelques érudits, l'emporte sur celui de Montpellier, et auquel on attribue sinon plus d'importance, scientifiquement parlant, du moins plus d'ancienneté et plus de droits à nos respects. Celui-là n'est pas en France; c'est en Suisse, à l'abbaye de Saint-Gall, qu'il est précieusement conservé. De vives

controverses sont nées à son sujet : pour les uns, ce manuscrit est incontestablement une des deux copies de l'antiphonaire envoyées à Charlemagne; pour les autres, ce n'est qu'un livre de chant assez ancien, mais indigne de l'honneur qu'on lui fait.

Hâtons-nous de le dire, le manuscrit de Saint-Gall n'est pas bilingue; il est écrit en neumes sans aucune espèce de traduction. Pour la question qui nous occupe exclusivement ici, la question de la lecture des neumes, il n'a donc, quelle que puisse être son importance historique, qu'un intérêt de second ordre. Sa grande valeur, si son authenticité était une fois démontrée, ce serait l'influence capitale qu'il serait appelé à exercer dans la réforme liturgique. Or c'est là un question qui n'entre pas dans le cadre que nous nous sommes tracé; et pourtant il faut qu'avant de terminer nous disions quelques mots de ce manuscrit de Saint-Gall.

Deux motifs nous y engagent : d'abord on vient tout récemment d'en publier un fac-simile[1], et l'auteur de ce travail, le P. Lambillotte, a joint à sa publication des dissertations où le système des neumes est envisagé à un point de vue qui diffère assez essentiellement des opinions soutenues par M. Nisard; en second lieu, on trouve dans le manuscrit de Saint-Gall certains signes de convention semés çà et là parmi les neumes, et destinés, nous en avons la preuve historique, à indiquer les nuances et l'accentuation du chant. Or, nous l'avons déjà dit, ce qu'il y a de plus rare et de plus difficile en archéologie musicale, ce n'est pas de rétablir le texte exact et pur d'une

[1] Paris, 1851, 1 vol. in-4°; veuve Poussielgue-Rusand, rue du Petit-Bourbon-Saint-Sulpice, 3.

ancienne mélodie, c'est d'en retrouver l'ancien mode d'exécution. Le manuscrit de Saint-Gall, quand même on contesterait son authenticité, n'en aurait donc pas moins une véritable importance et mériterait un sérieux examen, par cette seule cause qu'il contient en grand nombre les signes de convention connus sous le nom de *lettres romaniennes* ou *lettres significatives*. Notre intention n'est pas d'entrer, au sujet de ces signes, dans tous les développements qu'ils suggèrent à M. Nisard, ni de le suivre dans une autre question connexe à celle-là, et beaucoup plus embarrassante, la question de savoir si les neumes primitifs exprimaient par eux-mêmes les ornements mélodiques. Ce ne serait qu'aux lecteurs d'un recueil purement musical qu'on pourrait oser parler de ces ramifications toutes spéciales de la question des neumes. Nous ne prendrons donc la liberté d'en dire que quelques mots à propos du manuscrit de Saint-Gall.

Jetons d'abord un rapide coup d'œil sur l'authenticité de ce manuscrit. Le savant éditeur n'admet pas qu'elle puisse être mise en doute; il en donne des preuves que M. Nisard, dans ses Études, avait déjà exposées sommairement : ces preuves sont tirées de la chronique de Saint-Gall, écrite vers la fin du dixième siècle par un religieux nommé Ekkehard le jeune[1]. Le chroniqueur nous apprend que le pape Adrien, voulant envoyer deux copies de l'antiphonaire de saint Grégoire à l'empereur Charlemagne, chargea deux de ses chantres, Petrus et Romanus, de les porter à l'église de Metz; que Roma-

[1] *Ekkehardi junioris cœnobitæ S. Galli liber de casibus monasterii S. Galli in Alemannia* (apud Melch. Goldast rer. alam. script. Francofurti, in-fol. 1606, t. I, p 0)

nus, ayant pris la fièvre en route, put à grand'peine gagner le monastère de Saint-Gall, y fut recueilli, y recouvra la santé, et, dans sa reconnaissance, fit vœu d'y finir ses jours; que l'exemplaire de l'antiphonaire qu'il avait apporté avec lui, contre le gré de son compagnon de voyage, fut déposé dans l'église du couvent, sur l'autel des apôtres; qu'on l'y conservait encore au temps où Ekkehard écrivait (c'est-à-dire deux siècles[1] après l'arrivée de Romanus); que l'abbé Harthmann se plaisait à donner des leçons de chant d'après cet antiphonaire authentique; et que, lorsqu'un dissentiment s'élevait dans l'abbaye sur une question de liturgie, on avait aussitôt recours au manuscrit de Romanus, dans lequel on reconnaissait, comme dans un miroir (quasi in speculo), l'erreur qui avait été commise. Ce n'est pas tout: Ekkehard ajoute que Romanus, voulant apprendre aux moines de Saint-Gall la vraie manière de chanter les mélodies grégoriennes, eut l'idée de tracer sur son manuscrit, comme signes indicateurs, certaines lettres de l'alphabet, et que plus tard la signification de ces lettres fut expliquée par Notker le Bègue, dans une lettre adressée à un nommé Lantbert, son ami, qui l'avait interrogé à ce sujet[2].

Cette lettre de Notker, un des plus précieux monuments de l'archéologie musicale, est parvenue jusqu'à nous : Cani-

[1] Ekkehard, au dire de Melch. Goldast, a dû mourir en 996.

[2] Voici les paroles d'Ekkehard : « *Primus ille* (Romanus) *in ipso* (antiphonario) *litteras alphabeti* SIGNIFICATIVAS notulis quibus visum est aut *sursum*, aut *jusum*, aut *ante*, aut *retro* assignari EXCOGITAVIT : quas postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus dilucidavit. »

sius, Mabillon et Gerbert l'ont successivement publiée. Laissons de côté les commentaires erronés auxquels elle a donné lieu, et bornons-nous à dire que les lettres tracées par Romanus, lettres qu'Ekkehard nomme avec raison significatives (*litteras alphabeti significativas*), avaient pour but de régler le mode d'exécution de chaque mélodie, en indiquant : 1° le mouvement plus ou moins vif, plus ou moins lent, que le chanteur devait imprimer à tel ou tel groupe neumatique ; 2° les pauses et les silences qu'il devait observer ; 3° le degré de force ou de douceur, l'intensité d'accentuation qui appartenait à telle ou telle partie de la mélodie. Parmi ces lettres, il y en avait bien aussi quelques-unes qui n'avaient d'autre destination que de prémunir le chanteur contre certaines difficultés de lecture ou d'exécution, et de le mettre sur ses gardes par une sorte de *nota bene*, soit quand il s'agissait de faire franchir à la voix un intervalle un peu étendu, soit, au contraire, quand deux signes de figure diverse devaient être chantés à l'unisson. Ce genre de précautions employé par Romanus nous porterait à penser que les moines de Saint-Gall n'étaient pas de très-forts musiciens, ou, ce qui n'est guère moins probable, que, dès cette époque, la science neumatique entrait dans son déclin, et que le besoin des méthodes explicatives commençait à se faire sentir. Mais ces lettres auxiliaires de la notation, ces lettres destinées seulement à aider la lecture ne sont qu'en petit nombre ; toutes les autres n'ont pour but que de guider le goût du chanteur. C'était là la pensée principale de Romanus en inventant ces signes, ainsi que l'atteste Notker. Les lettres romaniennes remplissaient donc le même office que les mots italiens *piano*, *forte*,

allegro, *andante*, *largo*, *vivace*, *etc.*, écrits les uns en toutes lettres, les autres par de simples initiales, dans notre musique moderne. M. Nisard conclut de l'emploi de ces lettres si multipliées, et destinées à prévoir tant de nuances diveres, que le plain-chant, au huitième siècle, n'était pas exécuté comme aujourd'hui ; qu'au lieu de psalmodier froidement et également chaque syllabe, on donnait à chaque passage mélodique un accent propre et conforme au sentiment exprimé dans le texte. Il entre, à ce sujet, dans des détails pleins d'intérêt, sur lesquels nous ne pouvons nous arrêter, pas plus que sur ce qui concerne le mode de notation des ornements mélodiques dans l'ancienne musique écrite en neumes. Cette question est un vrai chaos, où se heurtent des opinions contradictoires entre lesquelles nous ne saurions prendre parti, bien que nous soyons disposé à croire avec M. Nisard que les neumes n'avaient par eux-mêmes aucune valeur fixe de durée (ce qui ressort de la différence des mouvements que Romanus attribue aux mêmes groupes neumatiques selon que le sens du texte ou le caractère de la phrase mélodique sont eux-mêmes différents) ; et, en second lieu, que les neumes n'avaient pas non plus la propriété d'exprimer par eux-mêmes les ornements du chant, les agréments vocaux, à l'exception toutefois du *trille* (*tremula vox*) et de la note d'anticipation ou *appoggiatura ;* mais, encore une fois, ce sont là des questions qui ne peuvent trouver place ici : revenons au manuscrit de Saint-Gall et à la publication du P. Lambillotte.

Le récit d'Ekkehard le jeune a-t-il un caractère apocryphe? Est-ce une fable inventée par lui en l'honneur de son

couvent? Mabillon, dans ses *Annales*[1], Goldast, dans la *Vie de saint Notker*, et enfin les Bollandistes[2], ont tous adopté ce récit sans élever le moindre doute sur la véracité d'Ekkehard.

Ce qui nous semble certain, c'est que les moines de Saint-Gall croyaient, au temps d'Ekkehard, posséder une copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire; et, comme cette tradition ne remontait qu'à deux cents ans environ, ce qui, dans un couvent n'est pas une longue tradition, il y a grande probabilité que leur croyance était fondée.

Mais qui nous garantit que cette copie se soit conservée depuis l'époque où vivait Ekkehard jusqu'au jour où un savant viennois a pris l'idée d'aller voir à Saint-Gall si le trésor de Romanus y était encore, et a cru le reconnaître dans le manuscrit porté au catalogue sous le nº 359? C'est seulement il y a vingt-cinq ans, vers 1827, que M. Sonnleitner a fait cette découverte.

Il est vrai que, longtemps avant 1827, un père théatin, devenu depuis cardinal, le père Tommasi, préparant une édition d'anciens textes liturgiques, fit demander à Mabillon si les antiphonaires envoyés par Adrien à Charlemagne existaient encore et s'il pouvait lui dire où ils étaient; l'illustre bénédictin répondit à son ami que, s'il allait à la bibliothèque de Saint-Gall, il y trouverait peut-être ce qu'il cherchait. Malheureusement Tommasi resta chez lui et se contenta de demander aux moines de Saint-Gall copie des plus anciens

[1] *Ann. Bened.*, t. II, p. 185.
[2] *Acta Sanct.* april. t. I, 5ᵃ die mensis.

monuments liturgiques de leur bibliothèque. Lui donna-t-on communication du nº 359 ? Il y a de fortes raisons d'en douter [1].

Quoi qu'il en soit, la pénétration de Mabillon admettait, comme on voit, il y a près de deux siècles, l'existence probable de ce manuscrit, et, dans le couvent même, on trouve des indices qui permettent de penser que la tradition dont parle Ekkehard ne s'y était jamais éteinte. En effet, on lit sur le manuscrit même, à côté du titre, ces mots d'une écriture fort ancienne : « Liber pretiosus, item graduale et *absque dubio* illud ipsum antiphonarium S. Gregorii magni, quod cantor Romanus ab autographo romano descripsit, et a papa in Germaniam missus, in theca secum ad S. Gallum attulit. »

A ces commencements de preuves, ou, si l'on veut, à ces présomptions, il faut ajouter l'examen du manuscrit lui-même. La vétusté et l'usure du parchemin, la grande ancien-

[1] Tommasi, en parlant du manuscrit dont la copie lui avait été envoyée de Saint-Gall, nous dit qu'il contient les offices de saint Maurice et de saint Brice, et que ce sont là deux interpolations évidentes. Or, dans le manuscrit de Saint-Gall, tel que le publie le P. Lambillotte, il n'est question ni de saint Maurice ni de saint Brice. Ce n'est donc pas du nº 359 que Tommasi avait la copie, et ce qui achève de le prouver, c'est qu'en tête du manuscrit, dit-il, il y a des vers qui l'attribuent à saint Grégoire. Or il n'y a point de vers en tête du manuscrit portant le nº 359. Le P. Lambillotte nous apprend, au contraire, qu'un autre manuscrit qu'il croit du dixième siècle et qui est catalogué sous le nº 390, contient des vers dont voici les deux premiers :

Hoc quoque Gregorius patres de more secutus
Instauravit opus, auxit et in melius.

Ne serait-ce pas là la pièce de vers dont parle Tommasi, et ne peut-on pas croire que c'est à la copie du nº 390 que s'adressent ses objections et ses critiques ?

neté de la couverture, de la *theca*, formée de deux planches revêtues de plaques en ivoire sculpté, d'un travail et d'un style antérieurs de beaucoup au huitième siècle, l'absence, dans ce manuscrit, de tout office admis par l'Église postérieurement à l'époque du pape Adrien [1], enfin la forme et la disposition des lettres, le corps de l'écriture, tous les caractères paléographiques, en un mot, qui se rapportent le mieux aux années qui précèdent le commencement du neuvième

[1] Nous disons postérieurement à Adrien, et non postérieurement à saint Grégoire, car il faut reconnaître qu'il y a dans ce manuscrit des offices qui ne peuvent avoir été réglés par le grand réformateur de la liturgie, entre autres l'office de sa propre fête. Mais le pape Adrien, envoyant à Charlemagne un antiphonaire authentique, ne s'était certainement pas fait scrupule d'y comprendre, comme un complément nécessaire, les offices admis par l'Église postérieurement à la rédaction de l'antiphonaire grégorien. Tommasi paraît croire que les antiennes pour la fête de saint Grégoire sont l'œuvre de Jean le diacre, qui vivait au neuvième siècle, mais il n'en donne aucune preuve. L'office en l'honneur du saint pontife avait dû être réglé peu de temps après sa canonisation; on n'avait certainement pas attendu trois siècles pour cela. Ainsi la fête de saint Grégoire a pu figurer dans la copie de Romanus; rien à conclure de la présence de cet office contre l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall. En peut-on dire autant de l'office de la sainte Trinité? était-il, comme le dit Tommasi, inconnu avant le neuvième siècle? C'est un point qu'il est assez difficile d'éclaircir. Selon dom Mesnard, la fête de la sainte Trinité a été célébrée, puis interrompue, et enfin rétablie par les pontifes romains. Ce serait au neuvième siècle qu'elle aurait été définitivement fixée à sa date actuelle, c'est-à-dire après la Pentecôte. Or, dans le manuscrit de Saint-Gall, l'office *de Trinitate* n'est point placé après la Pentecôte, il vient, comme en appendice, après la révolution complète de l'année liturgique, après la saint André. Ajoutons toutefois qu'il est suivi, comme dans certains graduels modernes (tels que le graduel de Nivers, 1697), des offices propres aux vingt-quatre dimanches après la Pentecôte.

siècle, voilà bien des raisons de supposer que c'est vraiment l'antiphonaire de Romanus qui s'est conservé jusqu'à ce jour à Saint-Gall[1]. Pour établir le contraire, il faudrait d'évidentes raisons, que jusqu'à présent personne n'a données; il est même à remarquer que tous les érudits qui, comme MM. Sonnleitner et Kiessewetter, ont vu de leurs yeux ce manuscrit, sont demeurés convaincus de son authenticité, et que ceux-là seuls l'ont mise en doute qui ne sont pas allés à Saint-Gall.

Tels sont MM. Danjou et Fétis, tel est aussi un jeune et regrettable savant, M. Varin, qui, dans un mémoire plein, d'ailleurs, de curieuses recherches sur les altérations de la liturgie grégorienne en France avant le treizième siècle, mémoire encore inédit, mais lu devant l'Académie des in-

[1] On pourrait peut-être objecter qu'un manuscrit destiné à un empereur aurait dû être exécuté avec un plus grand soin et un plus grand luxe de calligraphie. Mais il ne faut pas oublier que le pape Adrien envoyait ces deux copies directement à l'école de Metz : c'étaient des livres d'étude destinés aux chantres et aux écolâtres, et non des livres faits pour être déposés dans la bibliothèque impériale. Tout ce qu'on pourrait induire de l'ordonnance un peu négligée et de l'écriture un peu rapide du manuscrit de Saint-Gall, c'est que Romanus, au lieu de donner à ses hôtes le manuscrit dont il était porteur, en aurait peut-être fait, à leur usage, une copie cursive, et que le manuscrit lui-même aurait été rendu à sa destination. Ce qui appuierait cette conjecture, c'est que, dans le manuscrit de Saint-Gall, autant qu'on en peut juger par des fac-simile, les lettres romaniennes paraissent avoir été non ajoutées après coup comme l'indique Ekkehard, mais tracées en même temps et par la même main que les signes neumatiques. Nous ne voulons pas insister sur cette conjecture, mais, fût-elle fondée, le manuscrit ne perdrait, à nos yeux, qu'une bien faible partie de son autorité, car il n'en serait pas moins la plus ancienne et la plus exacte copie de l'antiphonaire grégorien.

scriptions, s'est incidemment occupé de l'antiphonaire de Saint-Gall et l'a condamné sans l'avoir vu. Il fonde son opinion uniquement sur celle de Tommasi, et Tommasi, on s'en souvient, n'avait vu ce manuscrit ni en original, ni peut-être même en copie, puisqu'il y a lieu de supposer que c'est sur la copie d'un autre manuscrit de Saint-Gall qu'il aura travaillé [1].

Quant à M. Danjou, ce qui le rend incrédule, c'est que, dans un fac-simile de quatre lignes donné par M. Kiessewetter à M. Bottée de Toulmon, et publié par celui-ci, il a cru ne point apercevoir ces lettres romaniennes dont parle Ekkehard; or il y a des lettres romaniennes même dans ces quatre lignes, et il s'en trouve en foule à chaque page du manuscrit; l'objection de M. Danjou tombe donc d'elle-même.

Celle de M. Fétis, quoique plus sérieuse, n'est également

[1] Outre les objections qu'il emprunte à Tommasi, M. Varin en fait bien aussi quelques-unes de son propre fonds; mais nous pensons que s'il n'eût pas été prématurément enlevé à la science et s'il eût pu vérifier l'exactitude de ses assertions, il n'aurait pas persisté à confondre Ekkehard, le chroniqueur du dixième siècle, avec un autre Ekkehard, chroniqueur moins véridique, qui vivait au treizième siècle, et à soutenir que, dans le récit du premier Ekkehard, saint Notker, né plus de vingt ans après la mort de Charlemagne, devient le contemporain de cet empereur. Tous ceux qui liront ce récit y trouveront le mot *post* qui a probablement échappé à M. Varin, et qui veut dire, ce nous semble, que les faits relatifs à saint Notker sont *postérieurs* à ceux qui concernent Romanus, le chantre contemporain de Charlemagne. On doit s'étonner beaucoup plus de rencontrer des inexactitudes de ce genre chez un érudit comme M. Varin, que de le voir confondre les lettres *romaniennes* avec la *notation alphabétique*, confusion dans laquelle Mabillon est tombé lui-même faute d'avoir connu les données musicales de la question.

qu'une hypothèse. M. Fétis veut absolument que saint Grégoire ait écrit son antiphonaire en lettres et non en neumes. Les Lombards, selon lui, étaient trop fraîchement établis en Italie pour que déjà *leur écriture musicale* fût en usage. Comment donc supposer, dit-il, que la copie soit écrite en neumes, si l'original était noté en lettres? Nous avons réfuté cette objection d'avance en mettant les Lombards hors de cause. Saint Grégoire a dû écrire en neumes parce que telle était l'écriture vulgaire de son temps. *Sanctus Gregorius disposuit atque neumatizavit antiphonarium*, dit un traité de musique que nous a conservé Gerbert, et qu'il croit antérieur au dixième siècle[1]. Voudrait-on nous opposer ce passage du moine d'Angoulême : « Antiphonarios quos ipse (Gregorius) notaverat *nota romana*[2]. » Mais le vrai sens de ces mots *nota romana* ne nous est-il pas connu? Si le chroniqueur eût voulu parler de la notation alphabétique, il aurait dit : *litteris romanis*, tandis que, par *nota romana*, il entendait l'écriture abréviative, l'écriture cursive et vulgaire, la *notation neumatique* en un mot.

Ainsi, jusqu'à présent, le manuscrit de Saint-Gall n'a été attaqué que par des arguments de peu de valeur, et par des hommes qui ne l'avaient point vu. Il n'y a donc aucun motif de nier son authenticité, et même elle est assez plausible pour que la publication du père Lambillotte soit accueillie avec reconnaissance par tous les amis de l'archéologie musicale. Les études qu'elle suscitera ne peuvent manquer de fixer dé-

[1] *De cantu et musica*, t. II, p. 2.
[2] *Caroli Vita per monac. Engol.* apud Duchesne, t. II.

finitivement le degré de confiance que mérite le manuscrit. Nous supposons les fac-simile exacts ; nul n'en peut répondre pourtant sans les avoir collationnés avec le manuscrit lui-même. Les certificats délivrés à l'éditeur par les bibliothécaires de Saint-Gall ont besoin d'être eux-mêmes confirmés par des hommes d'une compétence incontestée. Cet examen comparatif ne se fera certainement pas attendre, et nous aimons à espérer que l'arrêt qui en sortira sera favorable au laborieux éditeur. Nous aurions désiré qu'il ne supprimât pas complétement, dans son édition, les feuillets qui précèdent la page 24 et ceux qui suivent la page 158. Nous voulons croire, puisqu'il l'affirme, que ces feuillets sont d'une date plus récente que le corps du manuscrit, composé seulement de 134 pages, et que ce qui s'y trouve ne vient point de saint Grégoire ; mais il eût été bon de nous en donner la preuve, ne fût-ce que par échantillons. Nous aurions souhaité aussi quelques détails techniques sur la manière dont ces feuillets d'une date plus récente se sont trouvés réunis sous cette couverture si ancienne et si vénérable. Enfin, comme il n'y a dans ce manuscrit qu'une partie seulement des chants qui composent un antiphonaire complet, et comme l'éditeur nous dit qu'il existe à Saint-Gall plusieurs autres manuscrits, un peu moins anciens, où se trouve l'office tout entier noté en neumes et portant aussi des lettres romaniennes, il eût été utile de nous mettre sous les yeux quelques fac-simile de ces manuscrits.

Puisque nous sommes en train d'exprimer des regrets, il faut que nous parlions avec la même franchise, non plus de la partie purement matérielle de cette publication, mais de

la dissertation qui la termine. L'auteur nous y enseigne comment il faut s'y prendre pour restaurer les mélodies grégoriennes et pour lire les notations neumatiques. Quant au premier but, il ne voit qu'un moyen de l'atteindre, c'est de confronter le plus grand nombre possible de monuments de tous les âges et de tous les pays, et de prendre pour grégorienne toute phrase sur laquelle de nombreux monuments de siècles et de pays différents se trouvent en concordance. Mais il ne faut pas croire qu'au terme de ce laborieux voyage il se flatte, comme M. Nisard, de retrouver le sens propre et intrinsèque des signes neumatiques : les neumes, selon lui, n'eurent jamais de sens propre ni de valeur tonale précise, et *jamais on ne put, par leur moyen, apprendre un air quelconque, sans le secours d'un maître qui le sût par cœur*.

S'il en était ainsi, nous demandons à quoi servaient les neumes ? Si les chants ne s'apprenaient que par l'usage, qu'avait-on besoin de les noter ? était-ce la peine de tracer ces myriades de petits signes uniquement pour apprendre aux gens ce qu'ils savaient déjà ? En supposant que cette notation n'eût d'autre utilité que d'aider et d'entretenir la mémoire des chantres, encore faudrait-il nous dire d'où lui venait cette vertu mnémotechnique. Elle parlait donc à l'esprit, elle avait donc un sens ? L'auteur de cette théorie négative ne s'est-il pas aperçu qu'en se faisant ainsi l'écho des musiciens de l'époque de transition, en proclamant avec eux que la lecture des neumes est nécessairement incertaine et équivoque, il admettait par cela même l'impossibilité de jamais parvenir à cette restauration du chant grégorien qu'il appelle de tous ses vœux et à laquelle il se dévoue ?

Si la notation moderne possède seule une valeur tonale précise, un sens propre, toute phrase grégorienne qui aura été altérée avant l'établissement de la notation moderne est à jamais perdue pour nous. Nous aurons beau confronter tous les manuscrits du monde, nous ne saurons jamais comment saint Grégoire avait conçu cette phrase. A quoi bon s'en aller à Saint-Gall, à quoi bon copier ce manuscrit qu'on croit et proclame unique au monde, ce manuscrit régulateur et souverain, si, d'avance, on se condamne à ne pouvoir y lire et y comprendre que ce qui sera conforme au plus grand nombre des graduels postérieurement écrits? La grande utilité de ce précieux monument ne serait-elle pas, au contraire, de nous révéler les phrases que les autres manuscrits n'ont pas reproduites ou n'ont qu'imparfaitement rendues? Noublions pas que saint Grégoire avait déposé son antiphonaire sur l'autel de Saint-Pierre, afin qu'il pût toujours être consulté comme un arbitre infaillible, et qu'il dissipât les erreurs à mesure qu'elles s'introduiraient ; n'oublions pas que cet antiphonaire était écrit en neumes : c'est l'avis du P. Lambillotte aussi bien que le nôtre; dès lors n'est-il pas évident qu'au temps de saint Grégoire les neumes possédaient par eux-mêmes une signification positive, et que soutenir le contraire c'est accuser le saint pontife de n'avoir su ce qu'il faisait en prenant cette précaution tant vantée comme preuve de sa haute sagesse ? Si le système neumatique n'avait pas eu, à cette époque, des règles sûres, des lois incontestées, si les maîtres de chant avaient pu se permettre, comme au temps de Jean Cotton, d'interpréter les mêmes signes placés dans le même ordre, chacun d'une manière différente, saint Gré-

goire n'aurait jamais eu l'idée qu'à la seule vue de sa notation officielle sa pensée serait aussitôt comprise et que tous le monde tomberait d'accord. Nous livrons cette réflexion avec confiance à la bonne foi et au discernement du savant éditeur.

Mais, si nous sommes convaincu que la notation neumatique avait un sens propre et signifiait quelque chose par elle-même, nous nous hâtons de dire qu'on se prépare d'inévitables mécomptes et de lourdes erreurs lorqu'on veut, comme l'essayent quelques archéologues, déterminer *à priori* la signification propre de chaque signe neumatique pris isolément : c'est là céder à nos habitudes modernes ; il faut s'en dégager quand on s'enfonce dans la poudre des vieux manuscrits. C'est par groupes qu'on doit étudier les neumes : on ne peut en pénétrer le mystère qu'en procédant synthétiquement, de même que, pour déchiffrer les sigles et les abréviations de certains manuscrits du moyen âge, il faut porter en même temps les yeux non-seulement sur la phrase qu'on étudie, mais sur la phrase qui précède et sur celle qui suit. Chaque signe neumatique pris à part n'a qu'une valeur *relative;* la signification *absolue* de la notation neumatique ne provient que des rapports des groupes entre eux et de certaines lois qui gouvernent ces rapports. Nous le reconnaissons, cette manière de lire la musique a dû toujours être plus compliquée, plus pénible, plus savante, que notre mode actuel de lecture, et c'est ce qui explique pourquoi le secret s'en est bientôt perdu quand sont venus les temps d'ignorance et de barbarie. Soyons fiers de la clarté de notre système moderne, mais découvrons, si nous pouvons, les combinai-

sons occultes de ce vieux système qui, quoi qu'on en dise, était une langue intelligible et fortement construite.

M. Nisard, dans la question des neumes, s'éloigne également, et de ceux qui veulent donner un sens aux choses qui n'en ont point, et de ceux qui s'enveloppent d'un commode dédain pour s'épargner la peine de découvrir la signification des choses qui en ont une. Voilà pourquoi nous tenons ses travaux en grande estime et souhaitons qu'il lui soit possible de les conduire à bonne fin. Les études d'archéologie musicale, sans attirer encore l'attention du public, excitent en ce moment, chez quelques érudits, la plus louable émulation. A la publication du P. Lambillotte va succéder prochainement un ouvrage important que prépare l'auteur du mémoire sur Hucbald, M. de Coussemaker. Cette histoire de l'harmonie au moyen âge nous donnera probablement occasion de revenir sur une partie des questions dont nous venons d'essayer une incomplète esquisse. Nous voudrions pouvoir annoncer en même temps que M. Nisard, encouragé et soutenu dans ses persévérantes recherches, achève et régularise ses essais sur la langue neumatique, et qu'à l'exemple de Champollion, il est prêt à nous en donner la grammaire.

VII

HISTOIRE

DE

L'HARMONIE AU MOYEN AGE

Tel est le titre de la publication de M. de Coussemaker; ce titre il promet un peu plus qu'elle ne donne : il ne promet pas tout ce qu'elle tient.

L'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* ne figure, à vrai dire, que pour un tiers tout au plus dans la partie de l'ouvrage écrite et composée par l'auteur. Cette première partie, qui n'est elle-même que le tiers environ du volume, comprend trois traités, trois études, à peu près d'égale importance, sur trois sujets d'un haut intérêt dans l'histoire de la musique au moyen âge, savoir : l'*harmonie*, le *rhythme* et la *notation*. Ces trois traités sont suivis d'une série de documents didactiques, non encore publiés, et attribués à des théoriciens du onzième et du douzième siècle, documents sur lesquels l'auteur s'appuie pour asseoir ses propres théo-

ries et qu'il regarde, à bon droit, comme précieux pour la science; enfin, après les documents vient la troisième et dernière partie de l'ouvrage, composée uniquement de fragments extraits des plus célèbres manuscrits conservés dans les principales bibliothèques de l'Europe, et reproduits pour la plupart en fac-simile, avec toutes les ressources de la lithographie et de la lithochromie. Traités originaux, documents inédits, monuments paléographiques, tout cela forme un ensemble plein de savoir, de recherches, d'investigations curieuses, de matériaux pour l'étude, de vues de détail, souvent même d'aperçus tout à la fois ingénieux et solides; mais, quand on a lu tout cela, connaît-on complétement, d'une manière nette et précise, l'histoire de l'harmonie au moyen âge? l'auteur lui-même ne s'en flatte assurément pas. La manière dont son livre est composé semble exclure toute prétention à avoir fait ce qu'on peut appeler une histoire.

Les trois questions qu'il traite ont beau se relier entre elles par d'intimes rapports, il les présente isolément, l'une après l'autre, comme trois sujets complétement distincts : il a donc volontairement brisé le lien historique qui pouvait les unir. Au lieu d'un récit qui nous eût successivement révélé la marche et les progrès de l'harmonie, considérée soit en elle-même, soit dans ses rapports avec ses divers auxiliaires, et par exemple avec le rhythme et avec la notation, nous avons trois séries d'observations à la fois didactiques et historiques, trois mémoires, en un mot, intéressants à lire, utiles à consulter, mais sans qu'il en ressorte une véritable histoire. Les matériaux sont à pied d'œuvre, taillés et dégrossis, l'édifice n'existe pas : c'est au lecteur à le construire. L'auteur, bien

que Français, a conçu son ouvrage selon les conditions et dans les habitudes de l'érudition allemande.

Cette méthode adoptée par M. de Coussemaker nous permet à nous-même une certaine liberté. Entre ces trois traités il n'y a pas d'ordre nécessaire, et, sans rien intervertir, nous pouvons donner au troisième la priorité sur les deux autres. Nous ne parlerons donc d'abord que de la *notation*, et nous nous bornerons même, dans cet examen préliminaire, à un seul des deux genres de notation dont l'auteur décrit les phases successives. La notation proportionelle, c'est-à-dire ce système d'écriture musicale d'où est sorti notre système actuel, et qui a la propriété d'exprimer en même temps l'intonation et la durée des sons, se rattache d'une façon trop directe à l'histoire de l'harmonie, au véritable et principal sujet qui doit nous occuper, pour que nous l'abordions séparément. C'est seulement lorsque nous en viendrons à cette histoire, que nous jetterons un coup d'œil et sur la notation proportionnelle et sur la musique rhythmée et mesurée, dont elle est l'interprète nécessaire. Quant à présent, la seule notation dont nous allons dire quelques mots est celle dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, la notation neumatique, cette manière abréviative et cursive d'exprimer l'intonation, qui, jusqu'au onzième siècle, a régné généralement et presque exclusivement en Europe.

I

On se rappelle peut-être qu'après avoir sommairement indiqué les efforts déjà tentés pour déchiffrer cette écriture énigmatique, après avoir notamment rendu compte des travaux et des espérances de M. Th. Nisard, puis de la publication d'un manuscrit de l'abbaye de Saint-Gall par le père Lambillotte, nous nous étions promis de n'en pas rester là et de signaler les nouvelles tentatives, dignes de quelque attentation, qui viendraient à se produire. Or M. de Coussemaker, en consacrant les six premiers chapitres de son essai sur les notations à une théorie des *neumes*, nous met, pour ainsi dire, en demeure de rentrer dans cette question. Nous commencerons donc par exposer ses idées ; puis, l'occasion nous en étant offerte, nous parlerons d'un travail sur le même sujet qu'a publié récemment un jeune et savant paléographe, M. Tardif [1], connu par de si heureuses recherches sur les notes tironiennes, ces signes représentatifs de la parole avec lesquels les signes neumatiques semblent unis par certains traits de parenté ou tout ou moins d'analogie. L'instinct divinatoire a-t-il servi cette fois M. Tardif aussi bien que la première : telle n'est pas, nous devons le dire, l'opinion d'un

[1] Voy. *Bibliothèque de l'école des Chartes* (livraisons de janvier et février 1853).

maître en ces matières, d'un juge presque souverain en archéologie musicale, de notre savant confrère M. Vincent [1]. Lui aussi il vient de prendre la parole dans cette question des neumes, non pour tenter de la résoudre, mais pour la déclarer insoluble et confesser que, si naguère il espérait encore, maintenant il désespère. Voilà donc, pour aujourd'hui, quelle sera notre tâche : montrer d'abord comment M. de Coussemaker et M. Tardif se proposent de déchiffrer les neumes; montrer ensuite pourquoi M. Vincent soutient qu'ils sont indéchiffrables.

M. de Coussemaker s'est principalement appliqué à établir l'origine et la classification de la notation neumatique. L'origine des neumes est, selon lui, dans les accents : l'accent aigu, l'accent grave et l'accent circonflexe, c'est-à-dire le signe indicateur de l'élévation de la voix, ou l'*ἄρσίς*, le signe indicateur de l'abaissement de la voix, ou la *θέτις*, et la combinaison de l'*ἄρσίς*, et de la *θέσις*, voilà, dit-il, les éléments fondamentaux de tous les neumes. Quoi de plus naturel, en effet, que d'avoir appliqué aux inflexions du chant les signes destinés à marquer les inflexions de la parole? Pour chanter comme pour parler, il n'y a que trois manières d'émettre le son, l'élever, l'abaisser ou le maintenir au même degré. Seulement, pour la voix qui chante, chaque son devant avoir une intonation déterminée, il faut autant d'accents que de syllabes, tandis que, pour la voix qui parle, quelques syllabes seulement ont besoin de porter un accent. De là, né-

[1] Voy. dans le *Correspondant*, recueil périodique, numéros du 25 juin et du 25 juillet 1853, deux articles de M. Vincent, sur l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker.

cessité de faire avec les trois éléments fondamentaux de l'intonation vocale des combinaisons assez nombreuses et assez variées pour exprimer toutes les inflexions de l'intonation musicale. Dans le langage parlé, les trois accents ont pu rester sous leur forme simple et primitive ; dans la musique, ils ont dû revêtir tantôt leur forme naturelle, tantôt une forme dérivée. Les neumes simples sont de purs accents ; les neumes composés, les groupes neumatiques, sont des combinaisons d'accents.

Cette théorie est ingénieuse, très-probablement vraie, et M. de Coussemaker, qui la soutient avec conviction, en revendique non moins vivement l'honneur : il est, en effet, le premier qui l'ait publiquement exposée, développée, expliquée dans tous ses détails. Quant à l'idée elle-même, l'idée de faire dériver les neumes des accents, on se souvient peut-être qu'en parlant des travaux de M. Th. Nisard, nous l'avions indiquée comme l'hypothèse à laquelle cet érudit paraissait s'attacher définitivement pour expliquer l'origine et la filiation des signes neumatiques [1] ; c'était peu de temps avant que l'ouvrage de M. de Coussemaker eût été mis au jour, et lorsque déjà sans doute il était imprimé. On a vu plus d'une fois deux habiles explorateurs faire en même temps la même découverte. Malgré cette coïncidence, il est pour M. de Coussemaker un mérite que personne ne peut lui disputer, c'est d'avoir publié en même temps et l'idée qu'il avait conçue, et toute la théorie qui repose sur cette idée.

[1] Voy. *Journal des Savants*, cahier de février 1852, troisième article sur les *Anciennes notations musicales de l'Europe*, p. 118.

Mais, dans une telle question, la théorie n'a de valeur qu'autant que la pratique peut en faire son profit. Qu'importe de quelle source seront sortis les neumes! Peut-on les lire et les comprendre? c'est là seulement qu'est le problème.

Aussi ne trouvons-nous qu'un plaisir de curiosité dans les dissertations, même les plus savantes, soit sur ces questions d'origine, soit sur toute tentative de classification et de division chronologique. Qu'entre les neumes tracés *en champ libre,* comme disent les praticiens, c'est-à-dire sans aucun point de repère apparent, sans aucune relation visible entre la hauteur respective des signes et la hauteur respective des sons; qu'entre ces neumes, justement nommés primitifs, et les neumes guidoniens, c'est-à-dire répartis sur une échelle selon le procédé de Guy d'Arezzo, on se soit successivement servi de signes où le principe de la hauteur respective se laisse de plus en plus apercevoir, de neumes à points superposés, comme les appelle M. de Coussemaker, c'est un fait que nous acceptons volontiers, sans y attacher une extrême importance. Trouve-t-on dans les manuscrits ces classifications exactement reproduites? Nous n'oserions le garantir, tout en reconnaissant que, dès le neuvième et le dixième siècle, on s'est insensiblement acheminé vers ce principe de la hauteur respective, encore confus et mal compris. Il va sans dire enfin que, s'il existe entre les neumes primitifs et les neumes guidoniens une ou deux classes de neumes intermédiaires, ces neumes semi-guidoniens doivent être en même temps et moins lisibles que les seconds et moins indéchiffrables que les premiers. Mais, encore une fois, là n'est pas la question. Peut-on lire et comprendre les neumes primitifs,

les neumes *en champ libre*, sans aucune barre horizontale? Voilà ce qu'il faut savoir.

Sur ce point, M. de Coussemaker avait fait, dans ses précédents écrits, notamment dans son essai sur Hucbald, les réserves les plus prudentes. Ces sortes de traductions, avait-il dit, offrent des difficultés telles, qu'on aura toujours grand'-peine à les résoudre d'une façon satisfaisante. On ne pouvait pas se moins commettre : c'était presque l'abandon du problème. Cette fois il se hasarde davantage. « A force d'investigations, dit-il, après un travail opiniâtre, nous croyons avoir atteint le but tant désiré. » Comment? de quelle façon? il le dira plus tard, avec tous les détails que le sujet comporte, dans un livre spécial qu'il prépare à cet effet. Il ne peut, quant à présent, nous donner de son système qu'un aperçu sommaire.

Son principe fondamental est une vérité assez généralement admise, ce nous semble : savoir que, pour lire les neumes, il ne faut pas s'attacher seulement à la signification de chaque signe pris à part, mais chercher de quelle manière et d'après quelle loi ces signes se succèdent et s'enchaînent. Cette loi serait, en effet, une importante découverte. En attendant qu'il nous la révèle, l'auteur se borne à exposer son moyen de découvrir le sens de chaque signe considéré isolément : ce moyen, c'est d'en décomposer les éléments générateurs, lesquels ne sont autres que les accents et leurs dérivés les plus simples. Cette décomposition l'amène à diviser et à classer les neumes par le nombre de sons qu'ils expriment. Il nous montre ainsi tour à tour des neumes de deux sons, de trois sons, de quatre sons, et, chez tous, l'abaissement ou l'élévation de l'intonation exactement exprimés par les diverses

combinaisons des accents générateurs. Tout cela semble bien établi. Mais le point délicat est moins de savoir si tel signe ordonne d'élever ou d'abaisser la voix, que de pouvoir discerner à coup sûr quel est le degré précis d'élévation ou d'abaissement, en d'autres termes, quel est l'intervalle musical que ce signe commande. On parvient sans trop de peine à cette découverte quand les neumes sont semi-guidoniens, c'est-à-dire à hauteur respective, à points superposés; mais, quand ce sont de vrais neumes primitifs, comment deviner juste? M. de Coussemaker reconnaît que, dans ce cas, les intervalles plus étendus que ceux de seconde et de tierce sont difficiles à reconnaître, que la tierce elle-même ne se distingue pas toujours de la seconde. Il est tenté de revenir à son ancien scepticisme : il répète et maintient ses anciennes paroles; puis presque aussitôt le courage lui revient et sa foi se ranime. « Notre hésitation, dit-il, n'est pas, de notre part, un cri de désespoir; nous sommes loin de nier que les neumes primitifs aient été établis *sur des principes déterminés*, et qu'à défaut de la hauteur respective, ce grand principe d'intonation qui devait plus tard prévaloir, il y ait eu pour les neumes des principes équivalents, c'est-à-dire, d'une part, des signes particuliers indiquant l'intonation, et, de l'autre, des prescriptions légales réglant la succession et l'enchaînement des phrases neumatiques. Comme preuve que ces prescriptions légales ont dû exister, l'auteur cite un fragment d'un commentaire du micrologue de Guy d'Arezzo, tiré d'un manuscrit du douzième siècle conservé à Milan, dans lequel il est parlé *de la distance et de la position des neumes entre eux;* puis, comme exemple des signes particuliers indiquant l'in-

tonation, il cite la *virgule*, le *point* et surtout le *pressus*, ce groupe de points appelé *exprimatore* dans un des documents inédits qui font partie de sa publication (doc. VII, 42).

C'est là, nous devons le constater, tout ce que M. de Coussemaker nous confie, quant à présent. Ses révélations ne sont encore que des indications, et, autant qu'on peut en juger par ces premières confidences, c'est en s'éloignant peu de la direction déjà suivie par ses confrères en érudition musicale qu'il croit avoir atteint le but tant désiré. Ainsi nous savions déjà que des lois régulatrices devaient avoir régi la succession et l'enchaînement des neumes; déjà on nous avait parlé du *point*, de la *virgule* et du *pressus*, comme de signes spécialement destinés à indiquer l'intonation; M. Th. Nisard, on s'en souvient, nous avait, sur tout cela, ouvert, à peu de chose près, les mêmes perspectives que M. de Coussemaker. La question n'a donc pas fait un progrès appréciable : les termes en sont posés d'une manière plus méthodique, avec plus d'ampleur et de clarté; quant au nœud, personne encore ne nous enseigne à le trancher. M. Th. Nisard s'est engagé à faire un grand ouvrage où tout nous serait révélé; l'auteur du mémoire sur Hucbald prend aujourd'hui le même engagement : voilà où nous en sommes. Seulement, on peut dire que ce dernier nous donne au moins des arrhes, car il a fait et imprimé, à la suite de son ouvrage, des traductions de tous ses fac-simile, traductions dans lesquelles il interprète les fragments en neumes primitifs, aussi bien que les morceaux écrits en neumes guidoniens ou intermédiaires. A défaut de préceptes, voilà donc des exemples; mais, comme ces essais de traduction, présentés, nous devons le dire, avec une extrême

modestie et sans la moindre prétention à l'infaillibilité, ne sont accompagnés d'aucun commentaire; comme l'auteur nous les offre sans nous dire comment il les a faits, nous en sommes réduits à la confiance : a-t-il bien lu? Nous aimons à le croire; mais rien n'est changé pour nous dans l'état de la question.

Quant à M. Tardif, c'est autre chose : il procède plus hardiment; chez lui, point de réticences, point de secrets; il n'ajourne rien, il dit tout, et commence par se mettre en contradiction radicale avec tout le monde. Ce principe de la hauteur respective des signes, dont personne, jusqu'ici, n'avait cru trouver la moindre trace dans la période primitive de l'écriture neumatique, ce principe qu'on voyait poindre peu à peu, s'avancer en tâtonnant et ne triompher enfin que quand un de ces hasards qui terminent les révolutions avait fourni le moyen matériel de le mettre en pratique, ce principe, selon M. Tardif, est aussi vieux que les neumes eux-mêmes, les a suivis dans tout le cours de leur règne et n'a jamais cessé d'inspirer et de conduire la main de ceux qui les transcrivaient. Tous les neumes, dit-il, les simples comme les composés, les primitifs comme les guidoniens, expriment les divers degrés d'élévation des sons soit par les diverses positions qu'ils occupent, soit par la hauteur respective des éléments dont ils sont formés; d'où il suit qu'en observant exactement la position de ceux qui ne sont pas composés, et en décomposant ceux qui ne sont pas simples, pour tenir compte des hauteurs respectives de leurs divers éléments, on doit toujours parvenir à en retrouver la valeur.

Voilà, certes, une hypothèse audacieuse; disons mieux, un

franc paradoxe. Mais, si vous l'acceptez, ne fût-ce que pour un instant, si vous consentez à suivre M. Tardif dans ses développements et ses explications, vous serez bientôt sous le charme. On se laisse aller malgré soi à une exposition brève et concise, à une argumentation résolue qui écarte les difficultés, simplifie tout, élague tout, décide tout. Quelle merveilleuse symétrie! comme tous ces groupes se décomposent aisément! comment n'y pas prendre goût? Vous étudiez avec l'auteur les exemples qu'il vous propose; vous calculez la position des points, vous mesurez les queues des virgules, vous vous mettez dans l'œil toutes ces règles faites au compas, et vous voilà convaincu que rien n'est plus facile que d'épeler les neumes et que vous allez les lire couramment. Alors vous vous lancez non plus dans ces tableaux si bien dressés, mais dans les manuscrits. Ici finit votre science : vous tombez sur un texte où pas un de ces signes que vous venez d'analyser et de décomposer n'est placé à sa juste distance; tout est pêle-mêle et confondu. N'est-ce pas la faute du manuscrit? n'est-il pas sorti des mains de quelque scribe ignorant? si cet homme avait su écrire, vous le liriez assurément. Prenez un autre volume, puis un autre, un autre encore; vous les prendriez tous, que jamais vous ne trouveriez le texte imaginaire qu'a rêvé M. Tardif. Lui-même en fait l'aveu. : « Nous supposons, dit-il, un manuscrit parfaitement correct et noté avec une précision mathématique; mais il en est bien peu, *s'il en est*, qui soient exécutés avec tant de soin[1]. » On voit que M. Tardif est encore à la recherche du manuscrit modèle qui

[1] Voy. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, p. 275.

justifierait son système; il ne sait pas si ce phénix existe. En attendant, son système est bâti et achevé en perfection; on l'appliquera *s'il y a lieu*. Chose étrange, que des yeux si fins, si pénétrants, n'aient pas plus de souci de la vérité! Comment s'amuse-t-on à faire œuvre de géomètre pour aboutir à un roman?

Le côté vulnérable de cette théorie n'est pas assez caché pour qu'il fût besoin que la science à la fois mathématique et musicale d'un érudit consommé vînt nous le découvrir. Aussi n'est-ce pas seulement pour combattre M. Tardif que M. Vincent est descendu dans l'arène : il réfute ce jeune adversaire, en passant, par occasion, non sans rendre justice à la manière ingénieuse, logique et théoriquement plausible, dont il établit son système, mais sans se croire obligé à de bien longs efforts. Il constate tout simplement ce fait notoire que pas un seul texte ancien ne satisfait aux conditions de régularité que ce système présuppose. Dès lors, à quoi bon s'y arrêter plus longtemps? Nous traitons des neumes tels qu'ils sont et non tels qu'ils pourraient ou devraient être [1]. Cela dit, M. Vincent s'adresse non plus seulement à M. Tardif, mais à tous ceux qui, de près ou de loin, portent les yeux sur cette question des neumes, à tous ceux qui s'engagent avec plus au moins d'assurance à nous en dévoiler le mystère. Vous vous trompez tous, leur dit-il, et, sans le vouloir, vous nous trompez aussi. Ce que vous promettez est impossible, scientifiquement impossible. « La lecture des neumes primitifs est un problème *insoluble*, un de ces problèmes qu'en langage

[1] Voy. le deuxième article de M. Vincent, p. 23 du tiré à part.

algébrique on appelle *indéterminés*, c'est-à-dire un problème qui peut avoir une multitude de solutions diverses, par la raison que le nombre des inconnues y est supérieur à celui des données[1]. »

Cette sentence est d'autant plus grave, que celui qui la prononce s'était montré jusqu'ici enclin à l'opinion contraire : il en convient tout le premier. Il n'oublie pas qu'en mainte occasion sa voix a stimulé l'ardeur de ces mêmes combattants qu'il va décourager aujourd'hui, et qu'à nous-même, à nous simple juge du camp, il nous a conseillé de ne pas écouter nos doutes et de conserver bon espoir. D'où vient donc ce changement? M. Vincent a voulu voir de ses yeux : il a compulsé, vérifié les pièces du procès, c'est-à-dire certains manuscrits notables, entre autres l'*Antiphonaire* ou le *Tonarium* de Montpellier, si merveilleusement copié par M. Th. Nisard; et de cet examen est née pour lui la conviction que « jamais *à priori* on ne parviendra à interpréter sûrement, complétement, un morceau quelconque de musique écrite en *neumes primitifs*, lorsqu'on n'aura, pour aider à cette lecture, aucun renseignement sur le ton du morceau, aucun terme de comparaison que l'on puisse en rapprocher, aucune tradition qui s'y rattache, aucune transcription qui en dérive de près ou de loin[2]. » Cette conviction repose sur deux motifs principaux : d'abord, les signes qu'on prétend destinés à indiquer l'intonation n'ont aucune valeur absolue, aucune signification constante ; ils indiquent, il est vrai,

[1] Voy. le premier article de M. Vincent, p. 13 du tiré à part.
[2] *Id.* deuxième article, p. 15 et 16 du tiré à part.

l'élévation ou l'abaissement, mais l'abaissement ou l'élévation en général, non tel ou tel intervalle déterminé. En second lieu, ces signes indicateurs pouvant s'asseoir sur tous les degrés de la gamme indistinctement, il faut un autre signe indicateur qui les rende eux-mêmes intelligibles ; en d'autres termes, il faut une *clef*. Or le *pressus* est-il une clef, comme l'annonce M. Th. Nisard, comme M. de Coussemaker et M. Tardif le disent expressément ? Pour qu'il en fût ainsi, il faudrait que le *pressus* représentât toujours une seule et même note, l'*ut*, par exemple ; tout au plus en pourrait-il représenter deux, savoir, l'*ut* et le *fa*, et faire ainsi l'office tantôt de la clef de *fa*, tantôt de la clef d'*ut*, alternative qui déjà serait pour le lecteur une cause d'hésitation, sans toutefois qu'il en pût résulter une erreur irréparable. M. Vincent reconnaît que, dans la plupart des cas, le manuscrit de Montpellier justifie la théorie ; qu'en général le *pressus* est traduit soit par *c* ou par *k*, soit par *f* ou par *n*, c'est-à-dire qu'il représente l'*ut* ou le *fa ;* mais il s'en faut, dit-il, qu'il en soit toujours ainsi. Ce même signe est traduit quelquefois par *g*, quelquefois par *e*, assez souvent par *a*, souvent aussi par *b* : il devient donc tantôt un *sol*, tantôt un *mi*, tantôt un *la* ou un *si*. Une seule exception, une exception bien constatée, suffit pour détruire un principe ; or on en peut citer cent. Voilà ce qu'a révélé à M. Vincent ce manuscrit bilingue de Montpellier, qui devait tout éclaircir. De là une si brusque conversion, qui étonne au premier coup d'œil. C'est sous l'impression de cet examen, de cette vérification malencontreuse, qu'il a rendu son arrêt et proclamé radicalement impossible ce que naguère il attendait avec confiance.

Que répondra M. de Coussemaker, et surtout M. Th. Nisard, plus directement mis en cause, parce qu'il s'est plus hardiment engagé? Nous l'ignorons; mais nous avons déjà la réponse de M. Tardif[1]. Le jeune paléographe se garde bien de prendre fait et cause pour son propre système: ce ne sont pas ses idées qu'il défend, c'est l'honneur de la question. A peine laisse-t-il apercevoir que, dans sa pensée, le principe de la hauteur respective est contemporain de saint Grégoire, et que la *portée* a régné abstraitement et par sous-entendu quatre ou cinq siècles avant que de naître : tout cela est mis prudemment de côté; M. Tardif n'insiste que sur un point, sur ce qu'il y a d'absolu et, à son avis, d'excessif dans la prophétie négative de son savant contradicteur. Pour affirmer si hautement qu'un problème est désormais insoluble, lorsqu'on a la certitude historique qu'à une époque antérieure, il y a huit ou dix siècles, ce même problème devait être résolu, ne faudrait-il pas s'être livré à de plus longues et plus nombreuses tentatives, et avoir fait des expériences plus diverses et plus approfondies que celles dont M. Vincent paraît s'autoriser? Ne sait-il pas que ce manuscrit de Montpellier, le seul sur lequel il s'appuie, ne remonte qu'au douzième siècle, c'est-à-dire à une époque où les plus habiles musiciens ne lisaient déjà plus les neumes couramment, et où, par conséquent, les scribes devaient les copier sans les comprendre? Serait-il donc bien étonnant que plus d'une fois le transcripteur eût commis quelque bévue et placé çà et

[1] *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. V, 1re livraison, octobre 1853, p. 90.

là sur le signe neumatique une lettre qui le traduisît à faux? Le manuscrit, presque à chaque page, ne semble-t-il pas accuser l'ignorance et l'hésitation du copiste? N'y voit-on pas des signes parfaitement semblables traduits par des groupes de lettres toutes différentes, des lignes entières de lettres biffées et remplacées par d'autres lettres? Comment donc ne pas suspecter l'exactitude de la traduction alphabétique? Après tout, les erreurs ne sont qu'exceptionnelles, ce qui prouve encore mieux qu'elles sont des erreurs. M. Vincent pourrait citer, dit-il, cent exemples du *pressus* mal traduit! Eh bien, nous avons compté tous les *pressus* que renferme le manuscrit de Montpellier, et ce dépouillement nous a permis de constater plus de TROIS MILLE *pressus* traduits comme ils devaient l'être, c'est-à-dire par un *ut* ou par un *fa*. Ainsi, une fois sur trente, le scribe se serait trompé; est-ce impossible? et peut-on scientifiquement affirmer que la notation neumatique n'a pas son signe indicateur équivalent à nos clefs, parce que de loin en loin, dans un mauvais manuscrit, on a trouvé ce signe interprété faussement?

Voilà le système de défense que M. Tardif oppose aux objections de M. Vincent. Nous devons convenir que le manuscrit de Montpellier, quelque précieux qu'il soit, comme tout monument bilingue, n'est évidemment pas un de ces témoins infaillibles dont l'autorité doit être souveraine. Avant donc d'imputer au vice radical de la notation neumatique les variations et les inconséquences observées dans ce manuscrit, il faudrait avoir la preuve que le manuscrit lui-même n'est pas le vrai coupable. Un vaste dépouillement de textes musicaux écrits en neumes guidoniens, et par conséquent

lisibles, résoudrait seul la question, au moins en ce qui concerne le *pressus*. Si ce dépouillement constatait, par un nombre suffisant d'exemples, que ce signe n'est pas employé toujours et nécessairement pour indiquer l'*ut* ou le *fa*, le procès serait vidé et le *pressus* déchu des fonctions qu'on lui prête ; dans le cas contraire, le *pressus* serait réhabilité, malgré l'arrêt de M. Vincent. Resterait, il est vrai, cet autre obstacle à la lecture des neumes primitifs, le défaut de précision des signes destinés à marquer les intervalles d'élévation ou d'abaissement. Sur ce point nous ne prévoyons pas ce qu'on peut opposer aux faits cités par notre savant confrère, parce que ces faits se reproduisent probablement dans tous les textes neumatiques aussi bien que dans l'antiphonaire de Montpellier.

Que conclure de tout cela? que des difficultés immenses s'opposent à la solution du problème. Ces difficultés sont les mêmes que nous signalions il y a deux ans ; elles tiennent à la nature du système de notation neumatique, à ses imperfections essentielles. Même au septième et au huitième siècle, dans le temps où ce système était seul en possession d'exprimer l'intonation sur les lutrins, nous sommes persuadé qu'il lui manquait quelque chose pour indiquer *à priori*, d'une manière infaillible et absolue, sans aucune chance d'équivoque ou de tâtonnement, la valeur tonale de chaque note. Cela veut-il dire que ce système n'eût pas ses règles, ses lois, ses *principes déterminés?* en aucune façon ; seulement ces règles et ces lois étaient moins parfaites, moins prévoyantes que celles qui président à notre notation moderne ; d'où il suivait que, pour lire et comprendre d'une manière irrépro-

chable les neumes primitifs, un secours était nécessaire, le secours de l'enseignement oral et de la tradition. Or, comme aujourd'hui cette chaîne traditionnelle est irrévocablement rompue, nous ne pouvons en aucun cas prétendre à profiter de son secours. Si donc on parvient à nous ressusciter les lois, les règles, les principes du système, n'espérons pas en retrouver l'application. Même en parvenant à lire, jamais, dans de tels livres, nous ne lirons aussi bien que nos pères. Est-ce une raison pour ne plus essayer d'y comprendre au moins quelque chose? parce qu'on ne peut tout obtenir, faut-il renoncer à tout? Nous ne le pensions pas il y a deux ans, et bien que notre savant confrère ait fortifié nos doutes et obscurci notre rayon d'espoir, nous nous hâtons moins que lui de prononcer ce grand mot: *impossible*. L'ardeur, l'émulation de tant d'explorateurs habiles, nous semblent mériter au moins quelque patience. C'est à eux qu'il appartient de justifier notre attente. Nous ne leur demandons pas de lire à livre ouvert les neumes primitifs, comme les chantres du grand saint Grégoire ou du pape Adrien. Qu'ils nous prouvent seulement que le *pressus* est vraiment une clef; qu'ils nous donnent, pour distinguer les intervalles, sinon des signes infaillibles, du moins des indices suffisants: ce sera déjà beaucoup. Nous n'aurons pas, nous le reconnaissons, toutes les *données* du problème; nous n'en dégagerons que quelques *inconnues*; la pratique du chant n'y gagnera pas grand'-chose, mais la science, du moins, en fera son profit.

II

Nous n'avons indiqué, jusqu'ici, qu'un des côtés de la contestation archéologique et musicale qui s'élève en ce moment. Il ne s'agit pas seulement de savoir si les neumes primitifs sont ou ne sont pas lisibles ; à ce problème de pure érudition se rattache une question pratique, débattue plus vivement encore, question d'art et de liturgie tout ensemble, qui divise à la fois les prélats et les musiciens. Ces deux sortes de controverses sont unies de trop près pour que nous les séparions. Il faut donc que M. de Coussemaker nous permette de suspendre un instant l'examen de son ouvrage. Nous y reviendrons après ce léger détour, sans l'avoir jamais perdu de vûe, et en suivant le meilleur chemin, car l'histoire de l'harmonie au moyen âge n'est vraiment intelligible que quand on se fait une juste idée du *plain-chant* et quand on en connaît l'histoire ; or c'est à l'histoire du plain-chant, c'est à l'exacte appréciation de cette première langue musicale de l'Église que vont tout d'abord nous conduire les questions à l'ordre du jour, les projets de restauration du chant ecclésiastique dont nous allons dire quelques mots.

Ce qu'il y a de plus rare en France, c'est d'échapper à un excès sans se précipiter dans un autre. Nos pères, pendant le dernier siècle, tenaient le moyen âge en souverain mépris; ils avaient pitié de ses œuvres. Aujourd'hui ce n'est pas assez de nous être guéris de cette prévention, d'avoir appris à com-

prendre, à vénérer dans cette grande époque d'inimitables beautés, il faut être à genoux devant tout ce qu'elle a produit; remettre en honneur et en usage tout ce qu'elle a fait; n'admirer, n'estimer que ce qui est vieux; tout copier, tout singer, pourvu que ce soit vieux. De là tant de résurrections étranges. Maisons, meubles, ustensiles, tout est plus ou moins exhumé. La revanche est vraiment complète. Nos pères ne souffraient pas qu'on fît à leur siècle l'injure de trouver rien de beau qui fût d'un autre temps : maintenant, on ne nous permet plus que de choisir entre tous les siècles, le nôtre seul excepté.

Il était difficile que cet exclusif amour du passé ne fît pas de rapides progrès dans une des régions où il semble le plus légitime, dans le domaine de la liturgie et du chant ecclésiastique. L'état de décadence et d'altération de notre musique religieuse est malheureusement hors de doute. Une complète interruption du culte pendant près de dix années, la ruine et la dispersion de tous les grands chapitres, de toutes les riches communautés qui entretenaient des maîtrises et des chapelles, devaient nécessairement détruire le vieux fonds de la musique catholique en France, et, depuis le rétablissement des autels, les prélats, même les plus zélés, n'ont jamais disposé de moyens assez puissants pour combler tant de lacunes et renouer tant de traditions. On comprend donc que des réclamations incessantes, unanimes, aient, depuis bien des années, provoqué une réforme du chant ecclésiastique. Les plaintes étaient d'autant plus fondées, que, dans certains diocèses, on laissait à la fois estropier impitoyablement les antiques mélodies, et se glisser, s'installer dans les offices les chants les

moins austères et les plus étrangers aux modes religieux. Arrêter d'une part ces profanes envahissements, ramener de l'autre la musique sacrée à ses formes les plus nobles, les plus simples, les plus pures, tel était le vœu et des fidèles et des artistes éclairés. Un journal fut fondé, en 1845, pour soutenir, dans ces sages limites, les idées de réforme et de rénovation. Personne alors, pas plus les savants collaborateurs de la *Revue de musique religieuse*, que les simples amateurs de plain-chant, ne s'avisait d'aspirer à une restauration proprement dite, à une résurrection complète de la liturgie grégorienne. La prétention de reproduire, sous leur forme primitive, les mélodies du septième siècle eût semblé chimérique à tout le monde. Un obstacle insurmontable apparaissait à tous les yeux, l'impossibilité de lire les neumes primitifs. On bornait son ambition à souhaiter pour les chanteurs une instruction plus solide, un sentiment plus juste et plus cultivé, une observation plus constante du caractère religieux, et, pour les livres de chant, un travail de révision et d'épuration fait avec goût, avec discernement, et plus ou moins conforme aux travaux de ce genre publiés, soit à Rome en 1582 et 1614, soit à Paris en 1655.

Les choses en étaient là lorsque l'espoir de déchiffrer les neumes vint à germer dans certains esprits. Dès lors il ne fut plus question de réviser et d'épurer nos graduels et nos antiphonaires en confrontant seulement les meilleures éditions et un certain choix de manuscrits lisibles, c'est-à-dire notés à la moderne; on commença à concevoir de plus hardis projets; on parla d'une révision radicale, d'une véritable restauration, d'une reproduction textuelle des livres grégoriens. Ces espé-

rances ne faisaient que de naître, quand tout à coup on les crut réalisées. Le manuscrit de Montpellier et sa double notation venaient d'opérer ce miracle. Le savant inventeur de ce trésor en fut, comme on sait, tout d'abord ébloui, et crut avoir trouvé, ni plus, ni moins, un des deux exemplaires de l'antiphonaire de saint Grégoire envoyés à Charlemagne par le pape Adrien. S'il en eût été ainsi, les articles de journaux qui proclamèrent alors la prochaine et merveilleuse réapparition des chants d'église du septième siècle, n'auraient dit que l'exacte vérité. La clef de l'antique liturgie se fût trouvée dans cette notation alphabétique si lisible et si sûre, placée, dans le manuscrit, entre les neumes et les paroles latines. Mais bientôt on reconnut, à des signes manifestes, que quatre siècles au moins avaient dû s'écouler entre la mort de Charlemagne et la naissance du manuscrit. Les juges les plus compétents adoptèrent, à cet égard, l'opinion de l'habile et savant calligraphe à qui nous devons la copie déposée depuis deux ans à la Bibliothèque. Maintenant tout le monde est d'accord pour refuser au manuscrit de Montpellier ce genre d'autorité souveraine qu'on voulait lui attribuer d'abord. Cela n'ôte rien au mérite de la découverte : elle n'en est pas moins d'un prix inestimable. Cette double notation, même imparfaite, est un secours inespéré, mais il n'en faut user qu'avec réserve. Les ratures, les hésitations, les diversités de traduction, dont parle M. Tardif dans sa réponse à M. Vincent[1], ne font que confirmer les doutes émis par M. Nisard sur la parfaite exactitude de quelques-unes des interprétations de la no-

[1] Voyez ci-dessus, pag. 203 et 204.

tation alphabétique, doutes qu'il y a deux ans nous avions déjà signalés[1].

Mais ce que nous ne savions pas alors, ce que nous n'aurions jamais soupçonné, c'est que, sans donner le temps à la critique de discuter, sans attendre l'opinion raisonnée et définitive de la science, un éditeur, encouragé, autorisé par de hautes approbations, avait, au premier bruit de la découverte, reconnu sans hésiter l'autorité suprême du manuscrit, tranché toutes les questions qu'il soulève, adopté toutes les versions qu'il révèle, et préparé, conformément à ces versions, une édition nouvelle du *Graduel* et de l'*Antiphonaire*, laquelle, déjà sous presse, allait paraître aux premiers jours de 1852[2]. Jamais assurément, même en ce temps où tout marche si vite, on ne mena si grand train une si grave affaire. La concurrence est un tel aiguillon ! Nous sommes si jaloux de nos idées bonnes ou mauvaises, nous avons tant de voisins prêts à les dérober, que nous faisons tout en courant, même la liturgie.

[1] Voyez notre troisième article sur les *Anciennes notations musicales de l'Europe*, *Journal des Savants*, cahier de février 1852, p. 118.

[2] L'un des deux volumes porte même, sur le titre, la date de 1851. Voici les deux titres : 1° *Graduale romanum complectens missas omnium dominicarum et festorum duplicium et semiduplicium totius anni, nec non officium nocturnum nativitatis Domini et præcipuas processiones, cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*. Parisiis, apud J. Lecoffre, 1851, 1 vol. in-12; 2° *Antiphonarium romanum complectens vesperas dominicarum et festorum totius anni, nec non officium nocturnum hebdomadæ sanctæ, dominicæ resurrectionis et defunctorum, cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*. Parisiis, apud J. Lecoffre, 1852, 1 vol. in-12.

S'il ne s'agissait ici que d'une simple spéculation privée, le mieux serait de n'en rien dire ; mais c'est avec l'assentiment et sous autorité de deux prélats, c'est sous l'approbation d'une commission choisie et instituée par eux, que cette édition a vu le jour. Dès lors il n'est pas sans intérêt d'examiner quelle en est la valeur, et s'il convient qu'un tel travail soit adopté ou imité dans les autres diocèses. Nous n'avons pas besoin de dire que les deux archevêques de Reims et de Cambrai sont ici hors de cause. Ils n'ont point agi par eux-mêmes ; ils ont eu recours aux lumières d'une commission, ou plutôt de deux commissions nommées d'abord séparément, puis réunies, et travaillant en commun. Les membres de cette commission sont donc seuls responsables de ce qui a été fait.

Et notez bien que nous n'aurions pas un mot à dire s'il s'agissait d'une œuvre scientifique. Traduire et imprimer en notation moderne le plain-chant du manuscrit de Montpellier, c'était une entreprise, sinon de grande utilité, du moins fort agréable aux amateurs de raretés musicales, pourvu, toutefois, que la traduction fût bonne, question que nous laissons de côté. Mais l'intention des deux prélats n'était pas de complaire à quelques archéologues. Le livre qu'ils voulaient, qu'ils demandaient à la commission était un livre tout pratique, un livre usuel, un bréviaire noté. Dès lors, avant de substituer aux textes en usage un nouveau texte musical, si vénérable qu'il fût, il fallait s'être assuré que, dans l'état actuel du culte catholique, ce texte pouvait être chanté ; qu'il était compatible avec les habitudes, avec l'éducation des chantres et du public ; que, dans tous les cas, on pouvait en attendre des effets meilleurs, plus purs, plus simples, plus religieux, que

de notre plain-chant actuel, quelque imparfait qu'il soit. Voilà ce qu'avant tout il fallait constater. Tous les feuillets du manuscrit eussent-ils été signés de saint Grégoire lui-même, il n'y avait ni profit ni raison à les traduire et à les imprimer, s'ils devaient, sur nos lutrins, n'être qu'une lettre morte ; si, par l'infirmité de nos voix, de nos oreilles, ou par toute autre cause, nous étions hors d'état d'en tirer aucun parti.

C'est là pourtant ce qui arrive. Nous ignorons si, à Reims et à Cambrai, on possède des secrets inconnus à Paris ; mais, jusqu'à preuve contraire, nous croyons qu'en aucun lieu du monde on ne peut aujourd'hui exécuter d'une façon tolérable les passages du nouveau *Graduel* et du nouvel *Antiphonaire*, qui diffèrent essentiellement de ces mêmes passages pris dans les livres autorisés jusqu'ici. Qu'on fasse appel à tous les sectateurs des idées de restauration pure et de plain-chant primitif, eussent-ils tous la voix la plus juste, l'intonation la plus sûre, le sens musical le plus exquis, ils n'en sauraient venir à bout. Nous les mettons au défi de phraser et de rendre intelligibles ces interminables périodes, surtout s'ils les chantent en chœur comme le veut le rite actuel de l'Église. Malgré les *barres de repos*, malgré l'inégalité des notes, malgré tous les moyens d'accentuation inventés par la commission, jamais ils ne donneront la vie à ces redondantes séries de notes agglomérées sur une même syllabe, et se balançant à satiété de degrés en degrés sans qu'il soit possible d'en saisir ni le dessin ni l'intention.

Il y a dans ce luxe de notes de quoi dérouter bien des systèmes. En général, on s'imagine que les phrases expressives

et claires qui se rencontrent encore par intervalles dans le plain-chant, phrases peu chargées de notes et simplement construites, sont les derniers débris des mélodies primitives de l'Église parvenus jusqu'à nous presque sans altération, et que c'est, au contraire, l'oubli des traditions, l'impéritie des chanteurs, qui ont produit ces marches traînantes et monotones, ces encombrements de notes qui altèrent et défigurent la pensée musicale dans la plupart des graduels et des répons? Il semblerait qu'en retournant en arrière, en remontant à la source de cette admirable musique, on devrait la trouver plus limpide et plus transparente. Eh bien, non; voilà un manuscrit qui, s'il n'est pas du huitième siècle, est du douzième pour le moins; plus vieux, par conséquent, de deux ou trois cents ans que tous les types de nos livres actuels de plain-chant; ce manuscrit, selon toute apparence, reproduit des formes mélodiques beaucoup plus anciennes que lui, et pourtant nous y trouvons redoublés, aggravés ces amas de notes superflues qui nous choquent tant aujourd'hui!

Ce n'est pas tout, l'Antiphonaire de Saint-Gall, monument paléographique plus antique, à coup sûr, que le manuscrit de Montpellier, abonde en exemples semblables: vous y rencontrez à chaque page des formules mélodiques d'une longueur démesurée, formules que nos éditions modernes, encore si prolixes elles-mêmes, ont considérablement élaguées. Ainsi dans ce verset du troisième dimanche de l'avent : *Ostende nobis, Domine, miseriordiam tuam, et salutare tuum da nobis*, le manuscrit de Saint-Gall attribue, en signes neumatiques, trente-six notes au mot *tuum*, et quarante au mot *nobis*, tandis que l'édition de Paris de 1826 se contente de neuf

notes pour le premier et de onze pour le second. Au verset *Notum fecit Dominus* (graduel du jour de Noël : *Viderunt omnes fines terræ, etc., etc.*), la première syllabe du mot *Dominus* est surmontée, dans le manuscrit de Saint-Gall, de *quarante-huit* sons neumatiques ; elle ne porte que *quatre* notes dans l'édition de 1826 [1]. Or, comme le manuscrit de Montpellier est d'accord, dans ce passage, avec celui de Saint-Gall, l'édition de 1852, l'édition rémo-cambraisienne, restitue bravement à la syllabe *Do* ses *quarante-huit* notes, sans en retrancher une seule.

Nous avons peine à comprendre que les membres de la commission, avant de prendre un tel parti, n'aient pas conçu quelques doutes, et ne se soient pas donné le temps de réfléchir. L'opinion générale, ils le savaient, demandait tout autre chose ; on voulait, à tort ou à raison, plus de simplicité, comme un moyen d'obtenir une exécution moins lourde, moins pénible, et voilà que, contre toute attente, sous prétexte de ramener le plain-chant à sa pureté primitive, on le complique outre mesure, on le rend inexécutable.

Pour expliquer ce genre de réforme si imprévu, les mem-

[1] Les éditions romaines ne sont guère moins sobres. Ainsi nous trouvons huit notes sur le mot *tuum*, quinze sur le mot *nobis*, et neuf sur la première syllabe du mot *Dominus* dans le graduel romain de 1697. (*Graduale romanum, juxta missale sacrosancti concilii Tridentini et S. Pii quinti, P. M. authoritate editum. Cujus antiquus Ecclesiæ cantus Gregorianus e puro fonte romano elicitus accurate notatur.* Parisiis apud Ballard. MDC. XCVII.) Les Chartreux seuls, pour obéir à leur règle, n'ont jamais rien retranché des séries de notes de l'ancienne liturgie. Aussi, dans tous les graduels des Chartreux, nous retrouvons les quarante-huit notes sur la première syllabe du mot *Dominus*. Mais aussi comment sont-elles exécutées ?

bres de la commission ont, après coup, quand déjà leurs deux volumes avaient vu le jour, imprimé et publié à part un mémoire justificatif. C'est un préjugé, disent-ils, que d'attribuer aux chants primitifs de l'Église une simplicité austère, un accent presque syllabique : les longues suites de notes sur certaines syllabes, l'ampleur, l'abondance, le luxe des périodes et surtout des finales, ont toujours été un des traits distinctifs du chant grégorien [1]. Nous en tombons d'accord ; mais là n'est pas la question. Avez-vous un moyen pratique de nous faire entendre et sentir ce luxe, cette abondance, cette ampleur du chant grégorien ? Si vous ne l'avez pas, à quoi bon ces milliers de notes ? Pourquoi les restituer? que ferons-nous de ces signes muets? Le cadeau est dérisoire. Ce n'est pas sur le papier, c'est à nos cœurs et à nos oreilles qu'il faudrait rendre cette richesse. Vous déplorez qu'elle ait depuis longtemps disparu de notre liturgie, que, de siècle en siècle, d'indignes réviseurs, procédant par élimination, aient peu à peu saccagé ces nobles périodes. Comme vous, nous le le déplorons, sans anathème toutefois. Ces pauvres réviseurs ont tout simplement obéi à la plus forte des tyrannies, à la marche du temps. Maintenant le mal est fait, tâchons que le remède ne soit pas pire que le mal. Rétablir ce qui a été supprimé, allonger ce qui a été raccourci, lorsque ce qui reste est déjà démesurément long, c'est un moyen, selon nous, beaucoup trop héroïque. La commission, dans son mémoire

[1] Voyez le § 7, p. 26 et 27, du *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains publiée par ordre de Messeigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai.* A Paris, chez J. Lecoffre, libraire, in-8° de 87 pages.

justificatif comme dans son travail, a constamment oublié deux choses : ce qu'étaient nos pères au septième siècle, ce que nous sommes aujourd'hui. Si seulement elle eût jeté les yeux froidement, sans enthousiasme, sur les irrévocables changements accomplis dans ce long intervalle, elle n'eût pas tardé à reconnaître qu'elle poursuivait une chimère : la théorie aussi bien que l'histoire le lui auraient à l'envi démontré.

Cette double démonstration nous serait au besoin fournie par deux excellents écrits publiés récemment sur cette question de la restauration des livres liturgiques, l'un par M. Adrien de la Fage [1], l'autre par M. Joseph d'Ortigue [2], M. de la Fage s'est spécialement donné pour but l'examen du travail de la commission rémo-cambrésienne. C'est une critique substantielle et technique, fondée sur une expérience et une érudition musicale consommée. Pour établir l'impossibilité d'une restitution intégrale du chant grégorien, l'auteur n'a besoin que d'exposer exactement l'état actuel du plaint-chant et les phases successives qu'il a suivies depuis son origine jusqu'à nos jours. Son argumentation est tout entière dans les faits, dans la pratique et dans l'histoire, Quant à M. d'Ortigue, il s'est proposé une autre tâche : sa polémique est d'un tout autre genre ; c'est dans la sphère des idées générales qu'il se place de préférence. Il expose et discute les différences essentielles de la musique proprement

[1] *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, par Adrien de la Fage. Paris, in-8°, chez Blanchet, rue Croix-des-Petits-Champs, 11.

[2] *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*, par M. J. d'Ortigue. Paris, in-18, chez Potier, quai Malaquais.

dite et du plain-chant, de la tonalité moderne et de la tonalité grégorienne, il en montre les contradictions, les invincibles antipathies, et, de ces hauteurs de la question, il arrive par d'autres voies aux mêmes conclusions que M. de la Fage, nous prouvant, comme lui, que tout espoir de restituer l'ancien plain-chant du septième siècle est un rêve généreux, mais un rêve.

Nous voudrions, en peu de mots, s'il est possible, indiquer les points fondamentaux, la substance de ces deux écrits si divers et si concordants. Nous parlerons d'abord de M. de la Fage : M. d'Ortigue, par ses études sur les tonalités, nous sera comme un acheminement pour retourner à M. de Coussemaker et à l'histoire de l'harmonie.

M. de la Fage pose avant tout cette question : le plain-chant, au temps de sa splendeur, était-il exécuté, comme aujourd'hui, par un chœur, par une réunion de chantres plus ou moins nombreux, et les voix des fidèles se joignaient-elles aux voix des chantres comme il arrive encore quelquefois en certaines églises ? Non, dit-il, n'en déplaise à ce qui se dit et s'imprime tous les jours. Il y a là, pour commencer, un dissentiment complet entre l'auteur et les membres de la commission, car on lit dans le mémoire de ceux-ci, page 40, à propos de la belle époque du chant grégorien : « Le chant de l'Église était alors populaire, et la voix immense du peuple remplissait les immenses voûtes de nos cathédrales, etc. » — Le peuple, dit M. de la Fage, n'intervenait alors que par quelques courtes paroles fortement accentuées en réponse aux *salutations* du célébrant ou aux conclusions des oraisons, pour témoigner qu'il se joignait d'intention à la prière.

Le mot *amen*, les mots *et cum spiritu tuo*, ou bien encore *gloria tibi Domine*, étaient seuls proférés à haute voix par la masse des assistants. En toute autre occasion il était interdit aux fidèles de chanter dans l'église. Le concile de Laodicée, en 364, confirma cette interdiction, et ce fut par exception, par tolérance que saint Ambroise, un peu plus tard, permit, dans son église, à un certain nombre d'assistants, de prendre part au chant des hymnes. Or les hymnes, comme plus tard les séquences ou proses, étaient des chants populaires et non des parties intégrantes de la liturgie. Le plain-chant, proprement dit, ne devait être entonné que par le préchantre, *præcentor*, lequel avait le droit de s'adjoindre un sous-chantre, *succentor*, et même un suppléant, *concentor*. C'est encore à peu près, nous dit M. de la Fage, ce qui se pratique dans l'Église grecque. Le *prôtopsalte* remplit les fonctions du préchantre, et même, comme on voit, il en porte le nom ; il est assisté d'un *paraphoniste* qui n'est autre que le *concentor*. Quant au chœur, il répond au célébrant et ne chante que quelques parties de l'office. L'organisation est la même dans le rite arménien. Ces pratiques communes ont certainement une même origine. Leur ressemblance témoigne de leur antiquité. Dans l'Église latine, les morceaux d'apparat, tels que les répons, les graduels, les alleluia, étaient exécutés par le préchantre ou primicier, monté sur l'un des *ambons*, et le sous-chantre ou son suppléant, monté sur l'autre ambon lui *répondait*, c'est-à-dire répétait ce qu'il venait de chanter, pour lui donner le temps de reprendre haleine, ou achevait ce qu'il n'avait fait qu'entonner. Le préchantre et ses assesseurs, mais surtout le pré-

chantre, cherchaient, en général, à briller comme des chanteurs de profession, plus soucieux, disait-on, d'édifier les fidèles par la beauté de leur voix que par la bonté de leurs mœurs. Aussi, malgré son zèle musical, saint Grégoire ne voulut pas permettre que les diacres pussent être préchantres. Il rendit les deux fonctions incompatibles. Le diacre, une fois ordonné, n'eut plus le droit de monter sur l'ambon que pour lire l'Évangile à la messe. Le préchantre, au contraire, devint un pur musicien, un artiste, un virtuose. On conçoit que chantant seul, maître de ses mouvements, libre de prolonger ses phrases à volonté, puisqu'il interprétait une musique non mesurée, et n'obéissait qu'à une sorte d'accent rhythmique, il devait mettre son honneur à introduire dans les mélodies les ornements, les agréments, les embellissements de tout genre que lui suggéraient ses études ou son inspiration. Voilà ce qui explique comment les pièces, qui jadis se chantaient à l'ambon, sont, dans les anciens manuscrits, chargées de cet amas de notes maintenant inintelligibles. On a eu beau les réduire, les émonder de siècle en siècle, ce qui en reste est encore d'un effet insipide, parce qu'au lieu de sortir, comme autrefois, par successions plus ou moins rapides, d'un seul gosier souple et flexible, et de se dérouler, tantôt en traits éblouissants, tantôt en onctueuses tirades, ces notes sont martelées une à une par une masse de lourdes voix qui leur donnent à toutes une valeur à peu près égale.

Comment s'est opérée cette métamorphose? Quand les *soli* ont-ils cessé? Comment le chœur s'est-il substitué au préchantre? M. de la Fage aborde toutes ces questions avec une grande sûreté d'érudition, et nous donne, sur la tranforma-

tion successive du rite, des détails aussi précis qu'intéressants.

On conçoit que, même au temps où cette musique avait encore toute sa jeunesse, il était difficile de se procurer partout des musiciens habiles et des voix exercées. Il y avait même des pays, le nôtre notamment, où les virtuoses étaient presque inconnus. Jusqu'à Pepin le Bref, nous n'avions pas de chantres à proprement parler. Dans l'Italie elle-même beaucoup d'églises manquaient d'hommes capables de reproduire convenablement tout ce luxe vocal en usage dans les grandes et riches basiliques. Aussi, en réglant et réformant la liturgie musicale, saint Grégoire eut grand soin de faire un choix judicieux entre toutes les façons, plus ou moins brillantes, dont chaque préchantre interprétait les anciennes mélodies, et de conserver celles qui, tout en répondant dignement à la majesté du culte, était en même temps à la portée du plus grand nombre des chanteurs. Malgré ces précautions, les pièces destinées aux voix seules étaient encore d'une exécution trop difficile pour que, dans toutes les églises, on pût les faire entendre d'une façon satisfaisante. Aussi, moins de deux siècles après saint Grégoire, il n'y avait plus qu'un petit nombre de lieux où quelques-unes seulement de ces pièces d'apparat fussent encore exécutées selon l'ancienne tradition. L'usage s'était répandu presque partout d'adjoindre au préchantre et à ses deux auxiliaires un corps de chantres, *schola cantorum*, à l'exemple de ce qui s'était établi dès longtemps à la chapelle papale, où le préchantre avait six adjuteurs. Le corps des chantres ne fut d'abord chargé que de psalmodier les psaumes, sorte de récitation syllabique et à peine musi-

cale, dont plusieurs voix simultanées pouvaient très-bien s'acquitter. Puis on lui confia les antiennes d'*introït*, d'*offertoire* et de *communion*, chantées d'abord à peu près de la même manière que les versets des psaumes. Cette partie de l'office, sous le rapport musical, avait peu d'importance. Elle était dite dans le fond de l'église, loin des yeux des assistants Aussi, dans les manuscrits anciens, ces sortes de pièces, qui composent l'antiphonaire proprement dit, sont-elles beaucoup moins chargées de notes que les répons-graduels. Mais les graduels eux-mêmes ne tardèrent pas à subir la loi commune et à perdre leur précieux privilége d'être chantée par des voix seules. Les préchantres médiocres, peu sûrs de leur talent, ne demandèrent pas mieux que d'être *soutenus* par un ou deux de leurs compagnons, qui entonnaient avec eux et continuaient à chanter à l'unisson d'un bout à l'autre du morceau. A peine cette voie fut-elle ouverte, qu'on y entra presque partout. On suppléa au talent par le nombre, à la qualité par la quantité. Le chœur, le corps de chantres, devint plus envahissant chaque jour, petit à petit tout vint se perdre dans le chœur ; il fut l'unique organe, le seul dépositaire du chant ecclésiastique. Les fonctions de préchantre, successivement réduites, et bientôt presques nominales, finirent par changer complétement de nature, si bien que, pendant les derniers siècles, sauf dans quelques communautés fidèles aux vieux usages, le précantorat n'était plus qu'une dignité ecclésiastique, et que souvent le préchantre ne savait même pas chanter. Tous les novices, au contraire, tous les clercs, furent, dès le huitième et le neuvième siècle, initiés tant bien que mal au plain-chant, afin de renforcer le chœur.

Devenus moines ou chapelains, ils continuèrent à chanter de leurs stalles ce qu'ils avaient entendu, chanté et retenu, dès leur enfance. De là des chœurs, de plus en plus nombreux, auxquels, par un abandon inévitable des anciennes interdictions, les assistants furent bientôt admis, pour certaines parties de l'office, à joindre aussi la masse de leurs voix.

Voilà, selon M. de la Fage, et nous croyons le tableau fidèle, la différence fondamentale entre l'ancienne manière d'exécuter le plain-chant et la manière de l'exécuter aujourd'hui.

De ces faits clairement exposés et solidement établis, il conclut que le plain-chant, en perdant son ancien mode d'interprétation, a véritablement perdu la vie, c'est-à-dire tout ce qui constituait sa beauté et sa puissance. Les mêmes phrases mélodiques, les mêmes séries de notes ne peuvent convenir à une voix isolée et à tout un groupe de voix, surtout lorsque les voix dont ce groupe se compose sont inégales de timbre et de volume, inégalement instruites et exercées, lorsque les plus agiles, sous peine de tout confondre, doivent se régler sur les plus paresseuses. Comment à ce lourd bataillon demander les souples manœuvres, les évolutions rapides destinées à la voix d'un seul chantre, d'un virtuose, libre de ses mouvements, affranchi de toute gêne, n'obéissant pas même au lois de la mesure, puisque, dans la musique *plane*, il n'y a pas de divisions symétriques de la durée, et que tout s'y gouverne par une sorte de rhythme flexible provenant en partie de la prosodie, en partie de l'inspiration du chanteur. Il était donc tout naturel, il était inévitable, qu'en cessant d'être

exécutée en liberté, et dans ses conditions primitives, cette musique abondante et ornée dégénérât bientôt en une redondante psalmodie, perdît tout accent, toute couleur, et devint si lourde et si traînante, que, pour la rendre supportable, il fallut nécessairement l'émonder et la raccourcir.

Ce travail a-t-il été bien fait? Les réviseurs qui, de siècle en siècle, ont mis la main dans ces amples périodes, ont-ils toujours taillé avec autant d'intelligence que de bonnes intentions? Il est permis d'en douter à voir ce qu'est aujourd'hui cette musique, en partie leur ouvrage, et combien elle justifie peu son antique renommée, sourtout dans ses morceaux d'apparat. Qu'une révision nouvelle, une réforme, un changement soient désirables et même nécessaires, nous en tombons d'accord; mais que faire? voilà la question.

Nous ne voyons que deux systèmes:

Ou bien il faut, comme on vient de le tenter à Reims et à Cambrai, rétablir ce qui a été supprimé, reculer pas à pas jusqu'aux plus anciens manuscrits lisibles, tout restituer, tout remettre à sa place, et composer un texte, sinon conforme absolument aux versions primitives, du moins s'en rapprochant beaucoup plus que nos textes modernes; mais alors il faut en même temps revenir aux conditions premières, à l'ancien mode d'exécution; il faut faire remonter le préchantre dans son ambon, le sous-chantre dans le sien, leur rendre leurs fonctions et leur suprématie, puis les initier par une sorte de révélation aux mystères de l'ancien rhythme, et à tous ces secrets de broderie et d'accentuation depuis si longtemps oubliés;

Ou bien, si rien ne doit être changé à des usages de-

venus séculaires, si tous les morceaux du graduel, même les plus compliqués, doivent, selon notre coutume, être exécutés en chœur, par des masses de voix plus ou moins rudes et malhabiles, alors c'est dans le texte musical lui-même qu'il faut chercher remède au mal dont on se plaint ; et, loin de s'indigner contre les réviseurs, il y a lieu d'examiner s'ils ont été assez hardis, s'ils ont bien compris leur mission ; et si, par un respect exagéré, ils n'ont pas conservé encore trop de la lettre, sans assez dégager l'esprit.

Entre ces deux systèmes le doute n'est pas possible ; nous ne sommes pas maîtres de choisir. Ce qui nous interdit de renoncer à l'emploi du chœur, ce n'est pas seulement la force de l'habitude, ce n'est pas même le droit qu'ont acquis les fidèles d'entonner avec les chantres un certain nombre de passages, privilége qui leur est cher et qu'on aurait quelque peine à leur ravir, c'est l'impossibilité absolue de refaire des préchantres, de retrouver dans toutes nos églises des voix assez puissantes, assez sûres, pour se commettre à chanter seules sans être accompagnées ni soutenues, sans déguiser dans la confusion des effets d'ensemble leurs faiblesses et leurs imperfections. Cette impossibilité est tellement évidente, que personne ne songe à la braver, et la commission rémo-cambraisienne elle-même, malgré sa passion d'archaïsme, malgré son pieux désir de tout ressusciter, n'a pas osé revendiquer, même en partie, un mode d'exécution si manifestement chimérique. Mais aussi qu'a-t-elle fait ? Une œuvre impraticabile. Elle a voulu la fin sans les moyens, et le résultat net de sa réforme, à supposer qu'elle soit admise sur nos lutrins, et que les praticiens tout d'une voix n'en fassent

pas justice, serait de décupler les chances d'erreur pour les exécutants et d'ennui pour les auditeurs.

Or, ne l'oublions pas, si les Pères de l'Église ont voulu, dès les premiers siècles, pénétrer les fidèles d'une respectueuse admiration par la pompe et la majesté du culte, ils ne se sont pas moins préoccupés d'écarter d'eux l'ennui, cette fatigue, cette langueur de l'âme, qui détourne de la prière presque autant qu'une distraction défendue. Saint Ambroise, à Milan, innovait en musique précisément pour empêcher l'ennui d'atteindre son troupeau, *ne populus mœroris tædio contabesceret ;* et plus tard, lorsque certains conciles, celui de Reims entre autres, en 1564, demandaient qu'on abrégeât le chant, et que, sur chaque syllabe, on n'accumulât pas les notes en plus grand nombre que de raison, *abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem plures sint notulæ quam par sit*[1], c'était encore par égard pour les fidèles et afin de ne pas

[1] Avant cette phrase il en est une qui recommande d'abréger la prolongation abusive des phrases finales, notamment ces groupes d'agréments gutturaux désignés dans les livres de chant sous le nom de *neume* (pneuma), dénomination qui provient indirectement des anciens neumes, signes de notation, mais qui, en fait, désigne tout autre chose. Voici la phrase : « Item quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cujus libet antiphonæ, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum, *magnificat* et *benedictus*. Similiter abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam, etc. » *Conciliorum*, t. XV, p. 68; *Rem. concil. congregatio* v^{a}, édition de M DC LXXII.

excéder la dose d'attention et de patience qu'on peut raisonnablement exiger.

Voilà donc les deux conditions d'une reforme pratique, d'une rénovation vraiment utile de la liturgie musicale : épargner aux assistants de fastidieuses longueurs, aplanir pour les chanteurs les difficultés d'exécution.

Ce dernier point est capital. Quoi qu'on fasse désormais, et quelques sacrifices qu'on s'impose pour rétablir des écoles de chant ecclésiastique, on n'arrivera pas, nous le pensons du moins, à relever beaucoup la moyenne de l'éducation musicale, même dans les grands chapitres et dans les riches paroisses ; les chantres resteront à peu près ce qu'ils sont, et, comme ils continueront à chanter en chœur, comme les fidèles persisteront à les accompagner de temps en temps, il n'y a vraiment d'autre moyen d'obtenir une exécution tolérable, que de la rendre avant tout facile et presque élémentaire.

Voyez, dans nos églises, ce qui produit aujourd'hui un grand et solennel effet, une impression vraiment religieuse : ne sont-ce pas quelques antiennes, qui jadis, à cause de leur extrême simplicité, étaient comme abandonnées aux clercs les moins habiles et chantées sans apparat, loin des regards des assistants? Là ne s'étaient glissés ni les trilles, ni les ports de voix, ni les notes fondantes, ni tant d'autres *fioritures* réservées aux répons, aux traits, aux *alleluia* et aux autres pièces du graduel, morceaux d'éclat et de bravoure, ariettes du plain-chant, comme disent les Italiens. Ces modestes antiennes et d'autres pièces du même genre, appartenant à l'antiphonaire plus spécialement qu'au graduel, sont restées à l'état de canevas mélodiques. Ces canevas pouvaient être bro-

dés comme les autres, mais ils ne l'ont point été, Dieu merci. Ce sont de franches cantilènes d'un dessin noble et pur ; le chant suit les paroles, et chaque syllabe ne porte qu'une note, quelquefois deux, rarement plus. On comprend donc que l'exécution traînante et martelée de nos choristes soit beaucoup moins dommageable à ces sortes de pièces qu'à celles où sont agglomérées sur un même mot des amas de notes inertes et inintelligibles.

Cela ne veut pas dire qu'une antienne, si simple qu'elle soit, chantée comme aujourd'hui à notes égales, vous donne la moindre idée de l'effet qu'autrefois elle pouvait produire. Bien qu'à peu près syllabique, cette musique avait son rhythme, son nombre, son accent, sa prosodie ; tout cela est perdu pour vous ; il ne vous reste que le fond mélodique, c'est-à-dire la disposition et la combinaison des sons ; mais ce fond mélodique est si riche, que, par sa seule vertu, vous vous sentez touché : à travers l'insipidité de l'exécution une sorte d'onction divine s'exhale jusqu'à vous, comme certains vers d'Homère paraissent encore sublimes même épelés par un enfant.

Eh bien, nous voudrions, ce serait là notre plan de réforme, nous voudrions qu'une main habile fût autorisée et encouragée à *débroder* les pièces du graduel, à en détacher une à une toutes les notes parasites, à ramener ces pièces à l'état de canevas, à nous en faire entendre le véritable fond mélodique. Sans recouvrer leur antique beauté, elles prendraient alors un sens clair, un dessin saisissable, et pourraient plus impunément être mal exécutées. Un tel travail est-il donc impossible ? Il demanderait du temps, beaucoup de soins, de

goût, de réflexion et ce discernement, cet instinct des bonnes notes, des notes essentiellement mélodiques, qui n'est pas donné à tout le monde ; mais on en viendrait à bout. Ce qui a manqué jusqu'ici aux réviseurs, c'est de s'être ainsi rendus compte de ce qu'ils avaient à faire. Ils ont retranché çà et là ce qui leur semblait excessif ; ils ont fait des éclaircies sans bien savoir ce qu'ils voulaient découvrir, sans chercher résolùment à retrouver et à remettre à nu la charpente de cette musique ; une fois le but bien défini, bien indiqué on finirait par l'atteindre.

Supposez qu'un des morceaux célèbres sur nos théâtres, un de ces thèmes qui sont pour les grands chanteurs le texte d'inépuisables vocalisations, l'air du *Matrimonio segreto*, par exemple, *pria che spunti in ciel la aurora*, vienne un jour à se perdre ; que personne ne se souvienne plus du thème primitif, des phrases simples et limpides de Cimarosa, et que le temps n'ait respecté qu'une version reproduisant les traits, les agréments sans nombre intercalés dans le chant de tel ou tel virtuose ; serait-ce une œuvre impossible que de reconstruire le texte perdu, de retrouver le fond mélodique du morceau ? Non. Tout musicien, pour peu qu'il en prît la peine, aurait bientôt mis le doigt sur les notes essentielles ; cette révision abréviative n'aurait rien d'arbitraire ni de conjectural. Il est vrai qu'il n'en serait plus de même si, au lieu d'être écrites dans le système proportionnel et figuré, c'est-à-dire avec des notes indiquant la durée de chaque son et de chaque repos, la rapidité de certains traits, la prolongation de certaines tenues, ces variations étaient exprimées par des signes uniformes, tous égaux de valeur aussi bien que de

figure, et n'indiquant absolument que la hauteur respective de chaque son, comme les notes carrées du plain-chant. Ici, nous le reconnaissons, le musicien le plus expert ne serait pas sans embarras. Pour retrouver, dans ce chaos, le véritable fond mélodique, il pourrait hésiter longtemps ; mais, à force de tâtonner et de retourner en tous sens ces séries de notes énigmatiques, il finirait par distinguer celles qu'on peut impunément élaguer sans dommage pour le sens, et celles qui sont, au contraire, élémentaires et organiques.

Le lecteur en veut-il juger? M. de la Fage a pris la peine de mettre l'exemple sous ses yeux. Il a écrit sur quatre lignes [1], en notes égales et carrées, comme un répons ou un alléluia, cet air du *Matrimonio*, d'abord tel que le chantait Rubini il y a dix ou douze ans, puis tel que l'a écrit Cimarosa. La version du virtuose, ainsi habillée en plain-chant, devient le plus incompréhensible des grimoires. De la part de notre praticien, c'est une ingénieuse façon de démontrer, mieux encore qu'en paroles, combien il est urgent de délivrer le plain-chant fleuri de la vieille parure qui l'obstrue et l'étouffe. Vous qui savez par cœur le motif de ce *pria che spunti*, vous ne le retrouvez plus, il vous échappe, il se dérobe à vos oreilles, même à vos yeux, au milieu de cet amas confus de notes égales; comment donc voudriez-vous que des chantres qui n'ont jamais ni vu ni entendu le motif, le thême caché sous ces groupes de notes qu'ils débitent une à une, pussent le soupçonner, et deviner le véritable sens de ce qu'ils chantent? Il faut évidemment les

[1] Page 70 de l'*Essai sur la reproduction des livres de plain-chant romain.*

aider ; il faut faire pour eux, avec étude et savoir, un travail d'élimination, et arriver, comme M. de la Fage, au *pria che spunti* primitif. Ainsi réduite à ses notes essentielles, la pensée de Cimarosa a beau être écrite et chantée en plain-chant, à notes égales, elle n'est plus une énigme, elle ne perd que son charme d'expression, et conserve la grâce de son dessin mélodique.

C'est ainsi que nous voudrions voir ramenés à leurs formes constitutives tous les chants compliqués du graduel ; encore un coup, l'œuvre est possible. Malgré la pauvreté de nos écoles, nous ne manquerions pas, pour l'accomplir, d'hommes de talent, d'hommes encore nourris de bonnes traditions, capables de comprendre le véritable esprit du chant religieux et les types de simplicité auxquels il faudrait se conformer.

Mais si, matériellement parlant, on peut faire ce travail, n'y a-t-il pas des raisons d'un autre ordre qui nous en doivent détourner ? Déjà nous croyons entendre les mots de profanation, de mutilation, de vandalisme. Attenter à la liturgie, détruire ces antiques formules, abattre ces vénérables notes ; quel sacrilége ! c'est faire encore des ruines ! c'est remettre en crédit le marteau des démolisseurs !

Voilà pourtant comme quelques métaphores vous font déraisonner les gens ! Rassurons-nous, entre des phrases musicales et des pans de muraille il n'y a pas la moindre analogie. C'est une barbarie que de mutiler un monument, parce que, même en vieillissant, un monument, lorsqu'il est beau, conserve toute sa beauté. Cette beauté ne dépend pas d'un fait variable et passager, de ce fait qu'en musique on nomme exécution. Un monument s'exécute une fois pour toutes. Dès que

la dernière assise est posée et le dernier coup de ciseau donné, la beauté du monument, pour peu que le temps et les hommes le respectent, continue de se manifester sans interprète et sans intermédiaire. En brisant cette corniche, en abattant cette colonne, ce n'est pas un dommage abstrait, c'est un tort réel que vous nous faites; vous privez nos yeux d'un plaisir, vous commettez un acte de barbare, car vous tuez quelque chose de vivant; tandis qu'une musique qui depuis nombre de siècles n'est plus exécutable, c'est quelque chose qui ne vit pas; en la modifiant, en l'abrégeant, en cherchant sous sa lettre morte la pensée qui jadis l'anima, on ne fait tort à personne, on ne détruit rien, pas même ces notes qu'on élague; elles subsisteront pour les savants; ce n'est pas à une mutilation, c'est à une résurrection qu'on travaille.

On voit combien sont vaines ces assimilations de l'architecture et de la musique. C'est pourtant à ce genre d'idées, si fort à la mode aujourd'hui, qu'ont obéi, sans le savoir, les doctes théologiens de Reims et de Cambrai, les patrons du nouveau graduel et du nouvel antiphonaire. Ils nous le disent eux-mêmes : en voyant nos cathédrales sortir de leurs ruines, ils se sont sentis appelés à restaurer notre plain-chant[1]. Les deux opérations leur semblent identiques. Ces clochetons brisés, ces colonnettes abattues, on les remplace, on les sculpte à nouveau, et le monument rajeuni reprend, ou peu s'en faut, sa physionomie première. Pourquoi n'en serait-il pas ainsi de ces *magnificat*, de ces *benedictus* mutilés par Nivers et

[1] *Mémoire sur la nouvelle édition du graduel et de l'antiphonaire romain, publié par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai*, page 85.

par les réviseurs, ses complices? Rendez à cette musique son ancienne parure, les notes qu'elle a perdues, et vous la verrez rajeunir comme une église restaurée. On n'oublie qu'une chose, les raisons qui permettent de réparer si bien les ruines d'une église. On oublie que l'architecture, même la moins régulière, est toujours plus ou moins symétrique, et que les éléments qui la composent se répètent en se succédant. Pour peu qu'il en survive un seul, les autres peuvent renaître; il reste un type au moyen duquel une imitation intelligente peut tout reconstituer. C'est grâce à ce privilége d'être un composé d'éléments similaires que l'architecture se prête aux restaurations mieux que les autres arts. Mais ces sortes de rajeunissements n'ont de prix qu'à une condition : il faut qu'ils soient absolument sincères, purs de tout alliage, ne reposant sur rien d'arbitraire ni de conjectural. Si les parties reconstruites ne sont pas la reproduction fidèle et authentique d'un type subsistant, nous tombons dans la fantaisie. A défaut de ce type, il faut que l'artiste restaurateur, s'il comprend son devoir, accuse franchement la lacune, sans chercher ni analogues ni équivalents, sans trompe-l'œil ni supercherie, consolidant les parties en souffrance, mais laissant voir que c'est lui qui les a consolidées.

Tels sont les conditions, les principes de quelques restaurations récentes, justement admirées, et qui feront honneur à notre temps. N'est-il pas clair que la musique ne peut se réparer ainsi? Où seraient les termes de comparaison? ou seraient les types à reproduire? Les anciens textes, dites-vous, peuvent être retablis; on peut restituer les leçons primitives. A quoi bon? Là n'est pas le problème. Pour restaurer une

église en ruines, on ne se borne pas à en rétablir le plan, c'est l'église elle-même qu'il faut remettre à neuf. Vos textes musicaux, ce sont des plans, des plans sur le papier, pas autre chose. Quant à la musique elle-même, rien n'en subsiste. Sur quoi donc prendre modèle? avec quoi rebâtir? Tout projet de restaurer le plain-chant dans sa pureté primitive, sans hypothèse ni conjecture, de la même façon qu'on restaure une église, est donc une prétention chimérique.

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien à tenter pour rendre un peu de vie à ces vénérables restes de l'ancienne musique catholique? Telle n'est pas notre pensée. Le plain-chant, si déchu qu'il soit, conserve encore des beautés incomparables; c'est un de ces vieux joyaux de famille qu'il faut conserver à tout prix. Il importe à l'Église, et même à l'art musical, de ne pas le laisser périr; notre avis est donc qu'on le restaure, mais cette restauration ne peut devenir utile qu'à condition d'être modeste, c'est-à-dire conçue dans des données raisonnables et pratiques. Le système de renovation complète, authentiquement exacte, rigoureusement historique, qui appartient à l'architecture, il faut y renoncer ici, et se contenter du possible, en prenant tout franchement le système des équivalents. Laissez-là le plain-chant du septième siècle, le plain-chant exhumé, et ne vous attachez qu'au plain-chant de nos jours, le seul qui ne soit pas un rêve. Étudiez-en les caractères essentiels, les éléments fondamentaux, et, sans vous épuiser en vaines hypothèses pour retrouver ce qu'il a perdu, tâchez de conserver, d'améliorer ce qui lui reste, ce qui le distingue encore de la musique proprement dite, ce qui lui donne cette gravité calme, cette physionomie austère et étrangère au

monde, qui sied si bien au chant religieux. C'est là ce qu'il faut sauver, maintenir et fortifier, s'il est possible.

Ces éléments essentiels du plain-chant, quels sont-ils? Il y en avait trois jadis : le rhythme, la mélodie et la tonalité.

Quant au rhythme, il est hors de cause, nous l'avons vu, on n'y doit plus songer. La tradition du rhythme grégorien n'existait plus au douzième siècle; elle commençait, dès le neuvième, à s'altérer même en Italie : il n'en reste donc pas vestige. La restauration serait factice, et tout effort pour la tenter puéril. Le parti le plus sage est de se résigner au système consacré, au système des notes égales, sauf à modifier un peu dans la pratique ce grossier expédient, en marquant, moins mal qu'on ne le fait aujourd'hui, certains repos indiqués par le sens des paroles, en ne coupant pas si étrangement certains mots, et en ne contrevenant pas sans cesse aux règles les plus vulgaires de la prosodie. Déjà le concile de Reims, au seizième siècle, donnait aux chantres ces conseils, lorsqu'il leur recommandait de prononcer les mots selon le sens et d'observer les quantités, *habeatur in cantu ratio literæ seu verborum debitæ pronuntiationis, et, quantum fieri poterit, observentur quantitates* [2]. Qu'on s'en tienne à ces deux préceptes, et surtout qu'on les observe : nous ne portons pas plus haut notre ambition en fait de rhythmique du plain-chant.

Mais, pour la mélodie, c'est autre chose : là nous sommes plus exigeants, parce qu'il y a moyen de mieux faire. La

Cette phrase vient à la suite de celle que nous avons citée plus haut : *abbrevietur cantus, etc.*

plante est encore vivante, bien qu'elle semble desséchée. Abattez le bois mort qui l'accable et la surcharge ; elle peut encore renaître et reprendre quelque vigueur. Nous en avons dit assez sur ce point pour n'avoir pas à y revenir. Dans notre conviction, le plain-chant peut encore, non pas ressusciter, mais échapper à la mort qui de plus en plus le menace, si ce travail d'élimination est entrepris et conduit à bonne fin. Cette sorte de restauration, qui ne consiste qu'à déblayer, est de toutes la plus sûre : loin d'appauvrir cette noble ruine, nous ne saurions trop le répéter, elle lui rendrait en partie sa véritable richesse, c'est-à-dire son esprit ; mais à une condition pourtant, condition vitale et suprême, qui doit ici tout dominer, à la condition de maintenir en même temps et le fonds mélodique du plain-chant et sa tonalité.

Quel sens attachons-nous à ce mot tonalité. Pour le faire bien comprendre, il faudrait plus de temps et plus d'espace que nous n'en pouvons prendre ici. On ne saurait parler de la tonalité du plain-chant sans s'être expliqué d'abord sur les tonalités en général, puis, en particulier, sur la tonalité de la musique proprement dite, de la musique moderne; et sans avoir exposé comment la constitution, le mode d'existence de cette musique diffère essentiellement des modes ecclésiastiques, ces débris traditionnels de la musique antique, souvenirs altérés, mais non douteux des anciennes lois musicales de la Grèce. Dans ces sortes de questions, la vraie difficulté est de ne pouvoir tout dire en même temps ; chaque mot nouveau présuppose la connaissance préalable d'une foule d'autres mots dont pourtant on est forcé, par l'ordre des idées, d'ajourner la définition : ainsi le mot *tonalité*, s'il

nous fallait, en ce moment, en faire l'histoire et l'expliquer à fond, nous mènerait beaucoup trop loin ; mieux vaut renvoyer le lecteur à l'excellent traité de M. Joseph d'Ortigue [1]. Dans cette *étude comparée des tonalités*, tout se déroule et s'éclaircit à force d'ingénieuses explications, de digressions habiles, de lumineux développements ; l'auteur s'est librement donné carrière : ici nous devons nous borner à quelques rapides indications.

Ce mot tonalité, qui reçoit, dans la langue technique, les acceptions les plus diverses, depuis les plus restreintes jusqu'aux plus étendues, est pris ici dans son sens le plus large ; il signifie système musical. Lorsque, en parlant de la musique des différents peuples, on se sert de ces mots : système arabe, système indou, système chinois, chacun sait à peu près, non pas quels sont ces systèmes, mais ce qu'on veut désigner par ces mots. On entend indiquer que, pour ces peuples, l'échelle des sons est constituée sur des bases et dans des conditions de sonorité essentiellement différentes, soit en raison de diversités secondaires dans l'organisation humaine, soit par toute autre cause accidentelle ou permanente. Dès qu'il est convenu que ces constitutions diverses de l'échelle des sons s'appellent des tonalités, est-il besoin d'ajouter que ce n'est pas seulement en parcourant le monde et en passant d'un pays dans un autre, qu'on a chance de rencontrer des tonalités différentes ; les mêmes peuples, à des âges divers de leur histoire, sous l'influence d'idées, d'impressions, de circonstances diverses, peuvent aussi, on le comprend, s'accou-

[1] Voyez ci-dessus la note n° 2 de la page 217.

tumer à des combinaisons différentes de l'échelle musicale et accueillir des tonalités rivales et contradictoires. C'est là le fait qui s'est précisément accompli dans l'Europe moderne : deux tonalités opposées s'y sont produites tour à tour, la tonalité religieuse et la tonalité laïque, ou, comme on aurait dit autrefois le *tonal* ecclésiastique et le *tonal* mondain.

Quelle est la différence essentielle entre ces deux systèmes ? Tous deux ils sont fondés sur la même échelle de sons : mais, dans l'un, cette échelle est immuable, les degrés qui la composent, les intervalles qui séparent ces degrés, aussi bien les intervalles complets appelés tons que les intervalles moins étendus appelés demi-tons, sont invariablement fixés à leur place naturelle, sans pouvoir être ni augmentés ni diminués, et sans que leurs rapports respectifs, leurs positions relatives puissent jamais être changées ; tandis que, dans l'autre, ces mêmes intervalles naturels pouvant, à volonté, se retrécir ou s'étendre, au moyen de signes de convention, indicateurs de l'élévation ou de l'abaissement accidentel du son, la position de chaque degré de l'échelle vis-à-vis des autres degrés, au lieu d'être absolue, est variable et facultative. En d'autres termes, et pour user des mots techniques, le *dièze* et le *bémol* sont admis dans l'un de ces systèmes, dans l'autre ils sont interdits.

De cette seule différence résultent pour ces deux musiques des conditions diamétralement contraires et des moyens d'effet entièrement opposés. L'une est comme emprisonnée dans des *modes* inflexibles, dont les limites et le régime intérieur sont immuables comme l'échelle des sons elle-même, sortes de catégories sans issue, sans communication, où la phrase

mélodique est condamnée à se mouvoir sans jamais essayer d'en sortir; l'autre est libre au contraire, les modes et les tons ne sont pas des chaînes pour elle ; grâce à ces accidents mobiles, qui transforment les intervalles et modifient leur position respective, il n'y a pas de barrière qu'elle ne puisse franchir ; elle n'a besoin, pour se faire une issue, pour mettre en communication les tons les plus divers, pour reproduire une même phrase mélodique dans les conditions de sonorité les plus différentes, que de changer momentanément les attributions et les propriétés de tel ou tel degré de l'échelle ; de là une variété d'effets et de nuances, une abondance de ressources, pour ainsi dire, illimitées.

N'est-il pas évident que deux systèmes si diversement constitués ne doivent pas éveiller dans l'âme la même nature de sentiments, et que leur vocation morale est nécessairement différente ? Peuvent-ils, malgré cela, se tolérer, vivre de compagnie, en bonne intelligence, ou tout au moins coexister l'un à côté de l'autre? Voilà, pour nous, en ce moment, ce qu'il importe de savoir.

Si la diversité des aptitudes et des moyens d'expression distinguait seule ces deux systèmes, il n'eût pas été impossible de les concilier, de les faire vivre en même temps et de leur conserver à chacun leur puissance, pourvu que leur domaine fût resté séparé. Mais ce n'est pas uniquement par le côté moral qu'ils diffèrent : ils affectent physiquement nos organes d'une façon tellement contradictoire ; la coordination des sons que l'un exige est tellement inconciliable avec celle que l'autre tolère, qu'une fois notre oreille habituée aux inflexions adoucies et atténuées de celui-ci, elle est inévitablement ré-

voltée des inflexions rudes et heurtées de celui-là. Il y a tels intervalles qu'elle ne veut plus franchir sans un moyen de transition; il lui faudrait de toute nécessité un *dièze* ou un *bémol* : elle s'y attend, elle y compte, et l'intervalle dans sa crudité naturelle lui cause une sensation tellement désagréable, qu'elle le proclame discordant et faux. En un mot, entre le système de la musique moderne et le système du plain-chant, la dissidence est radicale. Ces deux tonalités ne sont pas seulement différentes, elles sont antipathiques, elles s'excluent.

Aussi qu'est-il arrivé? L'histoire de l'harmonie nous l'apprendra bientôt, car l'harmonie s'identifie si bien avec la musique moderne, dont elle est l'auxiliaire naturel, on pourrait presque dire le principe créateur, que son histoire est, en réalité, le tableau des luttes et des combats qu'ont soutenus, l'une contre l'autre, l'ancienne et la nouvelle tonalité. Le plain-chant, dans cette guerre, devait nécessairement succomber. Il régnait, depuis plusieurs siècles, avec éclat et sans partage, seule musique de l'Église dans un temps où l'Église était tout; il ne pouvait régner toujours. L'esprit laïque une fois éveillé devait se créer sa musique, libre et dégagée comme lui. Entre ces deux systèmes, l'oreille de nos père hésita quelque temps; puis un invincible attrait l'entraîna vers la nouveauté. Le plain-chant, déjà vieux, affaibli, hors d'état de résister, crut se sauver en transigeant. Il fit appel à l'harmonie, lui demanda des accords pour réchauffer ses cantilènes languissantes. Le secours fut impuissant, il fut même dangereux. En se mêlant au plain-chant, l'harmonie ne le sauva point, elle ne fit que le corrompre : elle jeta dans sa

tonalité des altérations profondes, dénatura ses inflexions, lui fit prendre des allures bâtardes et indécises. C'était rendre plus facile, plus certain et plus prompt le triomphe de la musique. De conquête en conquête celle-ci pénétra partout, s'emparant du sacré aussi bien que du profane. Son vieux rival abandonné, délaissé jusque dans son pur domaine, jusqu'au fond du sanctuaire, ne conserva que par grâce une partie de ses attributions. Ses plus belles prérogatives lui échappèrent sans retour. Aux jours de grande pompe, dans les fêtes solennelles, il ne fut plus question du plain-chant, c'est *en musique* que la messe fut chantée. Et nous ne parlons encore que du seizième siècle, de la grande période du contre-point fleuri. Que dire de tous les déboires, de toutes les spoliations que, depuis ces trois siècles, le système vaincu a successivement subis!

On le voit donc, à consulter l'histoire, aussi bien que la théorie, deux tonalités différentes ne peuvent régner en même temps, au même titre, dans un même pays. Dès que l'une est populaire, c'est-à-dire, dès qu'elle s'est logée dans toutes les oreilles, sa puissance acoustique se transforme en tyrannie, et devient si partiale, si exclusive, que l'autre est nécessairement réduite à la plus subalterne et la plus infime des conditions. C'est dans ce triste état, assez semblable à la mort, qu'est tombée depuis longtemps chez nous la tonalité ecclésiastique. Non-seulement elle n'est pas populaire, c'est-à-dire comprise et goûtée du grand nombre, mais ceux mêmes qui devraient en être les gardiens zélés, les conservateurs jaloux, sont disposés, en général, à faire bon marché de ses derniers vestiges. Les membres de notre clergé ne vont

pourtant pas au théâtre; mais la façon dont on y chante les poursuit jusque dans nos rues; leur oreille, depuis leur enfance, est, à leur insu, façonnée aux cadences, aux formules, aux exigences de la musique, si bien qu'en face du plain-chant, ils sont involontairement poussés à l'habiller à la moderne et à imaginer des *dièzes* et des *bémols* aux places d'où ces signes sont exclus.

Ce serait folie, à coup sûr, nous sommes les premiers à le dire, que de prétendre aujourd'hui ressusciter la primitive tonalité du chant ecclésiastique. Les atteintes qu'elle a subies, les concessions qu'elle a faites, les tempéraments qui s'y sont introduits, n'en peuvent plus disparaître, nous le reconnaissons; mais le peu qui reste encore de ses caractères natifs, ces dernières aspérités que le frottement des siècles n'a pas tout à fait effacées, n'en pouvons-nous rien sauver? Faut-il laisser tout aplanir et tout mettre à néant? Autant nous avons insisté tout à l'heure pour dégager la mélodie de ses superfétations, de ses parties mortes et desséchées, autant nous demandons qu'on ménage et qu'on maintienne ce qui reste de vivant dans la tonalité. C'est un double moyen d'atteindre le même but, c'est-à-dire la restauration pratique, la seule restauration possible de ce plain-chant qui périra, et plus tôt qu'on ne pense, si, à force de compromis et de laisser aller, il continue à se confondre, à s'absorber dans la musique. Pour vivre, il faut qu'il se redresse; qu'il accuse nettement les traits qui le distinguent et le singularisent, c'est à savoir son fond mélodique d'une part, et de l'autre ses particularités tonales. S'il arrive que nos oreilles soient de temps en temps étonnées et même un peu effarouchées, ne vous en

plaignez pas ; ces effets insolites, cette étrangeté, c'est justement ce qu'il faut conserver. Il est est bon que la messe soit autrement chantée que l'opéra. Nous ne parlons ici qu'au nom du goût et des convenances de l'art, ce qui n'exclut pas la piété, car la piété dans cette question ne peut rester indifférente. Quand les temps ne sont plus où la musique religieuse suffit à tout et fait office de musique populaire, il faut qu'il y ait deux musiques, et par deux musiques nous entendons, non pas seulement d'autres airs et d'autres paroles, mais deux tonalités.

Cette nécessité de ne pas laisser périr le plain-chant commence à être comprise ; il faut seulement prendre garde, en la sentant trop vivement, d'outrepasser le but, de tout compromettre en voulant trop avoir. C'est ce danger surtout, c'est ce néant de certaines illlusions que nous tenions à signaler. Nous ne sommes intervenu dans ces délicates controverses que pour prémunir contre l'excès de leur zèle et de leurs espérances des hommes dont nous respectons les convictions et même l'enthousiasme. Quant aux idées que nous avons émises et aux ébauches de restauration que nous avons tracées, personne ne sent mieux que nous ce qu'elles ont d'insuffisant et d'incomplet : leur seul mérite est de s'abriter derrière l'autorité d'hommes aussi habiles que MM. de la Fage et d'Ortigue. Nous souhaitons que, parmi nos artistes, et surtout dans les rangs du clergé, cet esprit pratique et tempéré pénètre et domine bientôt. Ce n'est pas à l'Église elle-même de prendre ici parti : son rôle, en ces questions, est la neutralité. Sa prévoyante sagesse l'a détournée, dès le berceau, de lier ses destinées à telle ou telle forme de l'art :

s'il en est qu'elle préfère, elle n'en exclut aucune; elle leur applique à toutes sa maxime : *in dubiis libertas*. Même en épousant une langue, une forme de langage, elle ne s'est liée qu'au fond de cette langue, aux mots écrits, à la partie qui ne meurt pas; quant à la prononciation, elle l'a laissée libre. On prononce le latin, dans l'église, à la française, à la romaine, à l'allemande, comme on veut. Il en est de même de la musique : toutes les manières de l'exécuter sont également admises. M. de La Fage le dit avec raison : que les pièces liturgiques soient simplement récitées; qu'elles soient dites en plain-chant pur; qu'elles soient exécutées en plain-chant harmonisé, c'est-à-dire accompagné par des voix ou par des instruments faisant harmonie; qu'elles soient chantées en musique; qu'elles ne soient même ni récitées ni chantées, mais remplacées par un morceau instrumental quelconque, joué par l'orgue, l'orchestre ou la musique militaire, l'office est également parfait, également efficace, et sa célébration tout aussi régulière. C'est par cette tolérance, pour le dire en passant, que le catholicisme est devenu, d'âge en âge, le père et l'inspirateur des beaux-arts; mais, s'il leur ouvre la carrière tant qu'ils marchent et grandissent, il leur devient peu secourable dès qu'ils approchent du déclin. Le plain-chant ne doit donc pas s'attendre à être protégé, soutenu, défendu d'autorité : il n'y a de salut pour lui que dans d'intelligents secours et de libres sympathies; c'est là ce qu'il faut lui conquérir, et voilà pourquoi la critique est en droit de plaider sa cause. Ce droit, nous en avons suffisamment usé : aussi faut-il nous hâter de revenir à M. de Coussemaker et à l'histoire de l'harmonie, sauf à ne pas nous enfermer, avec

l'auteur, dans les trois ou quatre siècles qu'il a si savamment explorés, et à jeter quelques regards un peu en deçà et un peu au delà du moyen âge proprement dit.

III

L'harmonie, c'est-à-dire la musique à sons simultanés, est aujourd'hui pour nous d'un si fréquent usage, nos oreilles, depuis si longtemps, en ont contracté l'habitude, que volontiers nous la supposerions aussi vieille que le monde et répandue en tous pays. Il n'en est rien pourtant. Une portion du globe, et de beaucoup la plus grande portion, n'a jamais connu l'harmonie et n'est pas près de la connaître encore. Cette combinaison musicale n'appartient-elle qu'aux civilisations déjà mûres? Se répandra-t-elle à la longue et peu à peu dans les lieux qui l'ignorent aujourd'hui? Est-il, au contraire, des climats d'où pour toujours elle soit proscrite, parce qu'elle exige certaines conditions, certaines dispositions physiologiques qui se rencontrent chez certains peuples, et qui, chez d'autres, n'apparaîtront jamais? Voilà tout un ordre de questions, dont prudemment il faut nous abstenir, de peur d'abandonner encore une fois, et pour longtemps peut-être M. de Coussemaker et son livre. Le but que s'est proposé notre auteur n'a pas ce caractère de généralité. Il s'est enfermé dans l'histoire de la musique au moyen âge; il y a vu un fait capital et dominant, la constitution, à l'état

d'art, de l'harmonie, considérée dans ses trois éléments essentiels et nécessaires, la simultanéité des sons, la mesure, la notation proportionnelle; de là les trois divisions de son ouvrage. Sous ces trois titres : musique à sons simultanés, musique rhythmée et mesurée, systèmes de notation, il a recueilli et enchaîné, sans prétention comme sans efforts, tous les faits, tous les documents que lui ont fournis ses nombreuses lectures et ses recherches persévérantes.

Nous aurions souhaité, nous ne le cachons pas, que, tout en s'établissant sur ce terrain solide, tout en ne tenant compte que d'observations positives et de faits constatés, M. de Coussemaker se hasardât à jeter quelques regards sur les préliminaires, sur les origines de son sujet. L'harmonie, telle que nous la pratiquons, a sa racine au moyen âge, cela n'est pas douteux : elle est d'invention gothique, comme dit Rousseau pour se donner le droit de la trouver barbare; mais, avant le moyen âge, chez les anciens, notamment chez les Grecs, n'avait-il rien existé qui eût la moindre analogie avec ce genre de musique? C'est par là, ce nous semble, que devrait commencer toute histoire de l'harmonie. Sans se perdre en conjectures sur l'Orient, sans passer en revue les Indous, les Arabes, et toutes ces populations parmi lesquelles les voyageurs prétendent n'avoir jamais entendu telle chose que deux sons différents simultanément émis et concordant entre eux, il est, au moins, nécessaire de savoir s'il en était ainsi chez les Grecs, nos maîtres dans tous les arts. Cette question de l'existence de l'harmonie chez les Grecs est sans doute un vieux problème; mais, comme il n'est guère moins obscur qu'au temps où il était nouveau, il vaut encore la peine qu'on

s'en occupe autrement qu'en quelques paroles, et par sous-entendu, pour ainsi dire.

M. de Coussemaker se borne à rappeler que, depuis le siezième siècle, la question est agitée, qu'on s'est divisé en deux camps, que les deux thèses ont été soutenues avec une égale ardeur, et que la lutte dure encore, bien qu'on ait fait un pas vers la conciliation, puisque, d'un côté, on ne conteste plus absolument que les Grecs aient connu la relation simultanée de certains sons, et qu'on reconnaît, de l'autre, que, s'ils ont possédé les éléments de l'harmonie, ils n'en ont fait qu'un usage extrêmement restreint. C'est dans ces limites, ajoute M. de Coussemaker, qu'il convient de se maintenir. Conclusion fort sage assurément, mais un peu trop concise. D'où est venu, de part et d'autre, cet esprit de concession, cet abandon de toute solution absolue? L'auteur pouvait nous le dire; il n'avait besoin ni d'entrer dans de grands détails ni de sortir des bornes de son sujet, pour nous signaler certains textes et certains commentaires de ces textes, qui démontrent, avec une égale évidence, que les musiciens grecs ont connu l'usage des sons simultanés, et, néanmoins, qu'à proprement parler ils n'ont pas connu l'harmonie.

Quant à la première proposition, Burette, à notre avis, l'avait mise hors de doute, il y a déjà plus de cent ans. Rien de plus clair et de plus concluant que sa dissertation insérée au quatrième volume des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. On ne peut, après l'avoir lue, hésiter à reconnaître que les Grecs ont admis et pratiqué non-seulement l'homophonie, c'est-à-dire l'émission simultanée

de sons identiques, ou l'unisson ; non-seulement l'antiphonie, c'est-à-dire l'émission simultanée de sons similaires ou correspondants, tels que l'octave et la double octave, mais la paraphonie, c'est-à-dire la symphonie de quarte, de quinte et même de tierce. Burette appelle en témoignage tous les auteurs grecs à nous connus qui ont écrit sur la musique, depuis Aristoxène et Aristote jusqu'à Plutarque et Ptolémée, et, comme autorité encore plus sûre, s'il est possible, il cite un certain nombre d'instruments souvent décrits par les anciens et figurés sur leurs monuments, tels que la double flûte, la cithare, la lyre, instruments évidemment disposés pour faire entendre en même temps les combinaisons de plusieurs sons divers. D'où il suit que, si les Grecs, qui ont fait du mot *harmonie* un emploi très-fréquent, lui ont donné une acception tout autre que celle que nous lui prêtons ; s'ils s'en sont toujours et exclusivement servis pour désigner l'enchaînement et la succession des sons, c'est-à-dire la mélodie, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont connu l'élément principal, le trait caractéristique de ce qui constitue pour nous l'harmonie, c'est à savoir la simultanéité de sons divers et concordants.

Depuis la dissertation de Burette, sont venus d'autres travaux conçus dans le même sens, et notamment les savantes notices de M. Vincent, publiées récemment sous les auspices de l'Académie des inscriptions[1]. Sans traiter spécialement la question, et tout en poursuivant d'autres problèmes, M. Vincent n'en a pas moins, à notre avis, clos le débat sur ce point.

[1] *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi et autres bibliothèques, publiés par l'Institut royal de France*, tom. XVI. Paris, Imprimerie royale, 1847.

Il démontre invinciblement que l'existence de la symphonie chez les Grecs, c'est-à-dire la production simultanée de divers sons consonnants, ne peut pas même être mise en doute, et qu'il n'y a de discussion possible que sur le nombre et la nature des intervalles employés. A l'autorité des textes, aux inductions qu'on peut tirer de la forme et de la disposition des instruments, il ajoute d'autres moyens de conviction, des preuves encore plus directes, c'est-à-dire des fragments, des débris de la musique antique elle-même, et, par exemple, la reproduction et la traduction en notes modernes du chant et de l'accompagnement d'une des odes de Pindare, de la première pythique. Ce monument musical, dont l'authenticité ne peut être méconnue, ainsi que l'a constaté M. Boëck dans son livre sur les *mètres de Pindare*, fut découvert, vers la fin du dix-septième siècle, dans un couvent de Sicile, par le P. Kircher, et signalé dès cette époque à l'attention du monde savant, puis bientôt oublié. Il est écrit alternativement en notes vocales et en notes instrumentales, car on sait que les Grecs, par des motifs pratiques assez difficiles à apprécier, employaient un autre signe, une autre lettre de l'alphabet pour désigner un même son, selon que ce son devait être exprimé par une voix ou par un instrument. Dans le texte dont nous parlons, par une circonstance exceptionnelle, les deux sortes d'alphabet, au lieu d'être superposés, sont employés alternativement pour chaque période de quatre vers ou quatrain, de telle sorte que les lettres qui accompagnent le premier quatrain sont des notes vocales, tandis que celles qui accompagnent le second sont des notes instrumentales. Pourquoi cette anomalie? pourquoi ces notes instrumentales ap-

pliquées à des paroles? Le mérite de M. Vincent est d'avoi deviné cette énigme, d'avoir vu que les notes du second quatrain, bien que placées sous les vers comme celles du premier, ne s'apliquent en réalité qu'à la cithare, conformément à cette annotation qui, dans le manuscrit, précède le second quatrain, *χορὸς εἰς κιθάραν*; que cette partie de cithare, mise en regard de la partie vocale, ne la reproduit pas purement et simplement, mais forme avec elle un contre-point à la tierce, mélangé de quelques unissons[1], d'où il résulte que la musique du second quatrain n'est, selon toute probabilité, que l'accompagnement de celle du premier, et que, pour reproduire et traduire le morceau dans son ensemble, il faut,

[1] Il n'y a pas seulement des tierces et des unissons dans la traduction en notes modernes donnée par M. Vincent; on y trouve d'autres intervalles et notamment quelques secondes, ce qui constitue entre les deux parties des dissonances, à la vérité artificielles, c'est-à-dire par notes de passage aussitôt résolues sur une consonnance. On n'en est pas moins tenté de concevoir, à ce sujet, quelque doute sur la parfaite exactitude de la traduction. Nous n'avons pas qualité pour contrôler, dans ces détails techniques, le travail de notre savant confrère. Nous ferons seulement observer qu'avec une légère modification dans la valeur relative des notes, ces rencontres dissonantes pourraient presque toutes disparaître : or, si M. Vincent a trouvé dans le manuscrit du P. Kircher des signes alphabétiques qui déterminent le degré de chaque note dans l'échelle tonale, ce secours lui a manqué quant à la durée relative de ces mêmes notes, et il a été réduit à établir leur valeur conjecturalement d'après des règles qu'il s'est faites sur la rhythmique et sur la métrique des anciens. Il n'y aurait donc rien d'étonnant si, dans les deux ou trois passages dont nous parlons, une version autre que la sienne pouvait être proposée. Ajoutons que M. Vincent ne présente son travail que sous forme d'hypothèse et sous toute réserve. Le fond de sa découverte ne perdrait rien de son prix, quand même sa traduction pourrait, sur certains points de détail, soulever quelques doutes.

à chaque quatrain, attribuer tout à la fois et la partie vocale du premier et la partie instrumentale du second, lesquelles parties sont concertantes et harmoniques.

Par cette explication, aussi solide qu'ingénieuse, M. Vincent a donné tout son prix à la découverte du P. Kircher, et, de plus, il est arrivé, en se frayant une autre route, au même but que Burette, dans son explication de ce distique d'Horace si connu et si souvent commenté :

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hac dorium, illis barbarum [1].

Qu'est-ce, en effet, s'était dit Burette, qu'un chant exprimé à la fois par deux sortes d'instruments divers, dans deux modes différents, distants l'un de l'autre de deux tons, si ce n'est un duo concertant à la tierce [2]? Lorsque deux conjectures scientifiques aussi bien établies viennent à se vérifier, à se confirmer ainsi l'une par l'autre, elles prennent, en quelque sorte, un caractère de certitude.

Voilà donc, ce nous semble, un point de toute évidence. Les Grecs ont admis la simultanéité des sons, cette base première de l'harmonie ; ils ont chanté en chœur, non-seulement à l'unisson et à l'octave, mais à d'autres intervalles consonnants ; ils ont connu le mélange des voix et des instruments, ils ont même distingué, par des différences d'intonation, les parties principales des parties d'accompagnement, et, malgré tout

[1] Epod. IX, v. 5.

[2] Voyez (page 121 de sa Dissertation) les raisons que donne Burette pour établir que c'est le mode lydien (distant de deux tons du dorien), et non le phrygien, qu'Horace désigne par ce mot *barbarum*.

cela, on peut le dire sans le moindre paradoxe, l'harmonie proprement dite n'a jamais existé chez eux ; jamais elle ne s'y est élevée à l'état d'art ; ils ne l'ont ni pratiquée, ni connue, ni même entrevue. C'est là une vérité dont la démonstration ressort de ces mêmes auteurs, de ces mêmes instruments, dont tout à l'heure nous invoquions le témoignage ; il suffit de les interroger pour apprécier quel rôle a pu jouer dans la musique des Grecs ce germe d'harmonie que nous y avons rencontré.

D'abord, ne l'oublions pas, des trois grandes divisions, c'est-à-dire des trois genres dont se composait cette musique, un seul, le genre diatonique, pouvait s'accommoder des sons simultanés. Personne n'a jamais prétendu qu'ils fussent compatibles avec le genre chromatique, et encore moins avec l'enharmonique. En effet, pour établir un accord si simple qu'il puisse être, il est une indispensable condition, c'est que les sons dont il se compose soient distincts les uns des autres, c'est-à-dire, séparés par des distances appréciables et déterminées ; or le caractère particulier du genre chromatique, et surtout du genre enharmonique, était précisément de diviser les sons intermédiaires de chaque tétracorde par des intervalles si prodigieusement petits, qu'au lieu d'être séparés ils étaient plutôt fondus les uns dans les autres, comme des couleurs nuancées qui se marient par d'insensibles dégradations. On comprend que, sur de telles intervalles, aucun accord ne pouvait être assis.

Tant que dura le règne du genre enharmonique, la part des sons simultanés dans la musique grecque fut donc nécessairement réduite à peu de chose ; il est vrai que ce règne ne fut

pas éternel. Pour trouver l'enharmonie dans toute sa gloire, il faut remonter bien haut, presque au siége de Troie. Son pouvoir, au dire de tous les auteurs, alla s'affaiblissant de siècle en siècle, jusqu'à ce qu'enfin le genre lui-même s'éteignît et disparût tout à fait. Rousseau, avec cet instinct qui souvent lui tient lieu de science, a merveilleusement compris, selon nous, le genre enharmonique et la cause de sa décadence. Il a vu qu'une musique ainsi constituée n'était pas, à vrai dire, de la musique, mais bien un mélange, une fusion du chant et de la parole; que ces petits intervalles, à peine saisissables, ne devaient être autre chose que les mille petits accents vagues et indéterminés, les mille inflexions variées et inappréciables que la voix rencontre en parlant, et qui sont comme la mélodie du discours. Or cette alliance intime de la musique et de la parole est un fait contemporain de l'origine des sociétés. A mesure que les langues se perfectionnent, elles s'imposent des règles qui leur sont propres, qui leur donnent un caractère plus arrêté, plus précis, et qui tendent à les dégager de leur origine musicale, de même que la musique aspire, de son côté, à se dégager de la parole, à devenir moins adhérente au langage, et à prendre une existence à part. « C'est alors, dit Rousseau, que le calcul des intervalles est substitué à la finesse des inflexions; et c'est ainsi, ajoute-t-il, que la pratique du genre enharmonique s'est abolie peu à peu[1]. »

Si donc nous nous transportons au temps des splendeurs de la Grèce, nous y trouvons le genre enharmonique déchu. abandonné, et se survivant à peine dans le souvenir des phi-

[1] *Essai sur l'origine des langues*, chap. xix.

losophes et des savants. La trace s'en était si vite et si bien perdue, l'oreille des musiciens était devenue si rebelle à saisir les quarts de ton et les *comma*, qu'au dire de Photius, on vit un amateur d'archaïsme, nommé Asclépiodote, passer sa vie à faire des expériences pour ressusciter les petits intervalles de l'ancienne musique, sans pouvoir en venir à bout[1]. Tout le terrain que l'enharmonie avait ainsi perdu, c'était, en grande partie du moins, le genre diatonique qui peu à peu l'avait gagné : on serait tenté d'en conclure que l'harmonie, ou, pour mieux dire, la musique à sons simultanés, profitant de cette

[1] M. Vincent, auquel nous empruntons cette anecdote, l'a extraite d'un passage de Photius, lequel l'avait lui-même tirée de Damascius. (Voy. t. XVI des *Notices et extraits des manuscrits*, p. 111.) Depuis que ces pages sont écrites, M. Vincent a communiqué à l'Institut, et publié dans la *Revue archéologique* (11e année, p. 362), un travail qui a pour but d'établir que l'emploi du quart de ton, tombé en désuétude et devenu impossible en Grèce au temps d'Asclépiodote, avait été retrouvé, réhabilité et remis en pratique au moyen âge, si bien qu'on l'admettait dans le chant grégorien, et qu'on le *notait* encore au douzième siècle. En effet, c'est dans l'antiphonaire *bilingue* de Montpellier, manuscrit du douzième siècle environ, que M. Vincent a découvert çà et là, entremêlés à la notation alphabétique, certains signes supplémentaires, certains *épisèmes*, qui, selon lui, n'indiquent pas seulement des *ports de voix*, des *pliques* et autres modifications plus ou moins vagues et arbitraires de l'intonation, mais bien des degrés d'intonation fixes et déterminés, lesquels ne sont ni des tons, ni des demi-tons, mais bien des quarts de ton, des quarts de ton enharmoniques. Nous ne pouvons exposer ici les raisons sur lesquelles s'appuie et s'autorise M. Vincent, encore moins les discuter ; nous signalons seulement son travail comme une des propositions scientifiques les plus inattendues qui se soient produites depuis longtemps, en ajoutant que le nom de l'auteur, quelque étonnante que soit sa découverte, ne permet pas d'accueillir, par un doute préalable, ce qu'il s'engage à prouver.

faveur croissante du seul genre avec lequel elle pût s'associer, avait dû, elle aussi, vers les derniers temps de la Grèce, étendre et fonder son empire. Mais l'obstacle à ces progrès ne consistait pas seulement dans la petitesse des intervalles inhérents au genre enharmonique et au genre chromatique, il provenait de la constitution du genre diatonique lui-même, puisque ce genre, dans le système antique, ne pouvait engendrer que des accords consonnants. La consonnance, toujours la consonnance, telle était la suprême loi de la musique à sons simultanés, aussi bien au temps de Plutarque, lorsque la paraphonie commençait à être admise, que trois siècles plus tôt, lorsqu'on ne tolérait encore que l'homophonie et l'antiphonie.

Or, avec des successions d'accords consonnants, parfaits ou même imparfaits, on n'obtient pas ce que aujourd'hui nous appelons harmonie. Les sensations que ces groupes de sons excitent dans l'oreille, tout en se distinguant les unes des autres par certaines différences de sonorité, n'en ont pas moins ce caractère commun, que toutes elles éveillent dans l'esprit l'idée de quelque chose de complet, de fini, d'arrêté, en un mot l'idée du repos. Aucun de ces accords n'est commandé par celui qui précède, aucun d'eux ne commande celui qui vient après lui; ce sont des phénomènes isolés. Pour établir entre eux une chaîne, un lien, pour en faire un tissu, une œuvre continue, il faut un élément attractif qui les unisse et les agrége. Or ce principe de cohérence et d'union n'est autre que la dissonance. Jetée comme intermédiaire entre les accords consonnants, elle seule les féconde et les anime, leur donne un sens, une raison d'être, soit en les annonçant, soit en les prolongeant. Sans dissonnance point d'harmonie, ou,

pour mieux dire, point de phrases harmoniques; les accords ont beau se succéder, ils ne sont que des exclamations isolées, semées çà et là dans les phrases mélodiques pour renforcer et accentuer certains sons, ou pour marquer certains repos. Telle était, selon toute apparence, la véritable destination de la musique à sons simultanés chez les Grecs, et dès lors on ne s'étonne plus que sa condition fût subalterne et qu'elle n'existât point par elle-même.

Aussi cherchez dans les auteurs qui ont peint avec le plus de détails et de complaisance les prodiges de la musique antique, cherchez un mot qui laisse supposer que ces effets merveilleux fussent produits, même en partie, par la simultanéité des sons, vous ne le trouverez pas. Cette simultanéité elle-même, on n'en découvre l'existence qu'en interrogeant de très-près certains textes didactiques, mais nulle part elle n'est célébrée ni signalée à notre enthousiasme, tandis que les moindres perfections du système mélodique, et notamment l'abondance, la richesse, la variété des modes correspondants à toutes les affections de l'âme, sont le sujet constant des appréciations les plus admiratives et des récits les plus hyperboliques.

Faut-il tenir pour suspects ces témoignages contemporains? Nous ne le pensons pas, bien qu'il soit de mode aujourd'hui d'être sceptique aux beautés de la musique grecque. Les musiciens surtout ne veulent point admettre qu'une telle musique ne fût pas dans l'enfance et qu'une musique dans l'enfance pût exciter ces transports, ces délires qu'on nous raconte. A cela nous n'opposons qu'une simple observation. Si la Grèce, en fait d'artistes, n'avait produit que des musiciens, et si les écrivains grecs n'avaient crié merveille qu'à propos de la musique, il serait permis peut-être de ne pas

les croire sur parole ; mais ces mêmes écrivains célèbrent du même ton, quelquefois même avec moins d'enthousiasme, les perfections de la sculpture, de l'architecture et de tous ces autres arts qui n'ont pas, comme la musique, disparu tout entiers. Là des témoins subsistent, des preuves ont survécu ; quelque débris sont venus jusqu'à nous et nous confondent d'admiration. Si donc on nous a dit la vérité dans un cas, pourquoi, dans l'autre, nous aurait-on trompés? Ceux qui, devant les chefs-d'œuvre de Phidias et d'Ictinus, n'ont rien dit d'excessif et n'ont fait que proclamer d'avance l'opinion de la postérité, pourquoi, lorsqu'il s'agit du chant et de la lyre, cesseraient-ils d'être des juges sincères et clairvoyants?

Vous dites que, chez les Grecs, la musique était dans l'enfance, mais de quelle musique parlez-vous? De la nôtre, de celle que nous pratiquons, de la musique telle que nous la concevons, c'est-à-dire fondée sur l'harmonie. Celle-là, vous avez raison, elle était dans l'enfance, ou plutôt elle n'était pas née, puisqu'elle n'existait qu'en germe, puisque son élément principal, essentiel, la dissonance, était incompatible avec le système général de l'art grec. Ces blessures passagères, qu'acceptent nos oreilles pour mieux sentir le charme des effets réparateurs, ces imperfections volontaires, ces désordres apparents, ce vague, ce mystère, ce trouble, ces contrastes, qui constituent notre harmonie moderne, l'art grec ne les admettait pas. Mais, à défaut de cette musique, qui n'appartient qu'à nous, l'antiquité avait la sienne, savante aussi et parfaite à sa façon. Ne cherchons pas à la comprendre, encore moins à la juger, si nous voulons nous enfermer dans notre goût et dans nos habitudes. Pour nous en faire une idée,

bien imparfaite encore, nous n'avons qu'un moyen, c'est de nous pénétrer du génie hellénique, de l'esprit qui anima toutes ses créations, c'est de rêver, dans le domaine musical, quelque chose d'identique à ces temples, à ces statues, à ces colonnes, à ces bas-reliefs dont nous vénérons les débris. Le calme, le repos, la justesse, la symétrie de ces lignes horizontales ; ces contours délicats, ces proportions exquises, ces formes toujours suaves, même quand elles s'élèvent à la plus énergique grandeur, toujours pures, toujours soumises à la règle, à la loi, jusque dans les écarts du caprice et de la fantaisie, voilà le diapason qu'il nous faut consulter pour comprendre approximativement les effets, la puissance, la perfection de la musique antique. Gardons-nous donc d'en parler comme d'un jeu d'enfants, autant vaudrait traiter de bagatelles ces marbres et ces bronzes devant lesquels nous sommes à genoux. Elle fut à coup sûr la digne sœur des arts plastiques ; comme eux elle fit ses prodiges. S'il lui manqua quelque chose, ce fut ce qui leur manquait à tous, ce qui manquait alors au monde, ce que pouvait seul produire le spiritualisme chrétien. De là devaient sortir de nouvelles beautés, beautés d'un ordre inconnu, beautés d'expression, révélations mystérieuses d'un monde invisible et infini. Depuis dix-huit siècles tous les arts, à des degrés divers, ont puisé à cette source et s'y sont rajeunis, mais aucun d'eux peut-être n'en a ressenti l'influence aussi profondément que la musique, car, tandis que l'architecture et la peinture elle-même n'ont fait qu'étendre leurs données primitives et modifier leurs moyens d'effet, la musique, on peut le dire, s'est transformée jusque dans son essence, et, par une vraie métamorphose, est de-

venue un art nouveau : cet art nouveau c'est l'harmonie.

Ainsi, nous voilà fixés sur ce point : matériellement parlant, les Grecs ont connu l'harmonie, puisqu'ils ont admis et pratiqué la simultanéité des sons ; à parler dans le vrai sens du mot, l'harmonie leur fut inconnue ; ils n'en ont eu l'idée ni claire ni complète, et ce n'est pas directement, ce n'est pas seulement d'eux qu'elle nous vient. Quand donc est-elle née, à quel moment du moyen âge, au milieu de quelles ténèbres ? voilà ce qu'il nous reste à chercher.

M. de Coussemaker croit trouver dans une phrase d'Isidore de Séville [1], écrite au sixième siècle, le texte le plus ancien, le premier document historique sur l'harmonie au moyen âge. Nous ne discuterons pas cette phrase, laquelle, à notre avis, n'est pas d'une clarté parfaite. Nous convenons, d'ailleurs, qu'un autre texte, emprunté à Aurélien de Réomé [2], écrivain déjà un peu moins ancien qu'Isidore, indique plus explicitement la simultanéité des sons ; mais ce point est de peu d'importance, puisque, nous venons de le voir, chez les Grecs, au temps de Plutarque, et même avant lui, cette simultanéité était un fait incontestable. Ce qui aurait plus d'intérêt et plus d'utilité, ce serait de savoir si au sixième et au septième siècle, l'emploi des sons simultanés avait fait, depuis les anciens, quelque progrès notable, et si quelque innovation pratique ou théorique pouvait dès lors faire pressentir les destinées futures de l'harmonie. Or c'est là ce qu'aucun monument ne contaste et ce qu'on ne saurait vraisembla-

[1] Apud Gerb. *Script.*, t. I, p. 21.

[2] *Idem*, *ibid.*, p. 35.

blement supposer. A défaut de preuves, il faut, pendant ces premiers siècles, juger de la musique par voie d'analogie avec les autres arts. S'il est un fait certain, c'est qu'à partir de l'ère nouvelle, les arts du dessin, tout en se transformant, pour ainsi dire, dans leur partie morale, sous l'influence des idées chrétiennes, ne firent néanmoins aucun progrès dans leur partie technique et ne reçurent aucun principe de renaissance ni d'invention. Les procédés antiques furent non-seulement maintenus, mais superstitieusement respectés, et on ne s'en écarta peu à peu que pour descendre à cette barbarie qui, vainement combattue par intervalle, devait atteindre, au neuvième et au dixième siècle, son dernier degré d'abaissement. Comment croire que la musique ait été plus heureuse, et que, par une exception inexplicable, seule alors elle se soit enrichie d'éléments nouveaux et régénérateurs?

Cette splendeur musicale des premiers âges de l'Église, si universellement célébrée, peut-elle être autre chose qu'un emploi intelligent des trésors de la musique antique, ranimée et ennoblie par la grandeur des pensées, la beauté des images et les aspirations sublimes appartenant au nouveau culte? Tout le savoir musical de la Grèce, l'Église en avait hérité; elle l'avait approprié à son usage, et le plain-chant n'est, en réalité, qu'une suite et une application de l'art profane mais admirable, qui, pendant quatre ou cinq siècles, avait exercé sur tant de générations son irrésistible empire. Cette origine du plain-chant se révèle jusque dans les dénominations en usage pour désigner ses différents modes, car le temps n'est pas loin où, dans les livres d'église, au lieu d'employer, comme aujourd'hui, de simples numéros pour distinguer le

premier mode du troisième, le troisième du cinquième, et ainsi de suite, on disait le mode dorien, le mode phrygien, le mode lydien, etc. Un lien direct, une tradition non interrompue, rattachaient donc ces deux musiques l'une à l'autre. L'Église avait emprunté non-seulement la déclamation, la psalmodie, le rhythme, la merveilleuse application du chant à la parole, en un mot, tout le système mélodique des anciens, mais elle s'était emparée de leurs mélodies elles-mêmes. Les cantilènes primitives, les motifs d'une simplicité sublime, d'une expressive naïveté, que le temps avait gravés dans la mémoire des peuples, les premiers Pères se gardèrent bien de les proscrire; ils n'en changèrent que les paroles, et maintenant encore nous en pouvons entendre quelques traits, quelques vestiges dans certains chants graves et purs, comme ceux de la *Préface* [1] ou du *Pater*, par exemple, ou bien aussi dans quelques hymnes et dans quelques antiennes des fêtes solennelles.

En rappelant ces faits connus de tous, nous n'avons d'autre but que de faire mieux comprendre combien il est peu probable que, dans l'emploi des sons simultanés, l'Église, à son berceau, ait pris subitement l'initiative et tenté quelque notable innovation. Elle dut, sur ce point, bien plus encore que sur le reste, se contenter de ce qu'avaient fait les Grecs et

[1] Les traditions de l'Église de Milan veulent que le chant de la Préface ait été composé par saint Ambroise ; mais le grand évêque, admirateur respectueux des mélodies et de la prosodie antiques, travailla beaucoup plus, selon toute apparence, à rattacher des paroles chrétiennes aux plus beaux chants de la musique grecque qu'à composer lui-même des chants nouveaux.

marcher dans leur sillon. Si donc l'usage des chants et des effets d'ensemble s'introduisit de bonne heure dans la liturgie primitive, fait difficile à constater, ce ne fut, selon toute apparence, que par exception et par intermittence, comme chez les anciens, et à condition de ne sortir jamais, soit des consonnances parfaites, telles que la symphonie et l'antiphonie, soit des consonnances imparfaites, autrement dit de la paraphonie. Quant à la diaphonie, mot qui désignait, chez les Grecs, le contraire de la symphonie, et, par conséquent, la dissonance, nous serions bien étonné qu'elle eût fait son apparition dès les premiers siècles chrétiens; que saint Ambroise, par exemple, l'eût sciemment tolérée, et qu'elle commençât à être généralement admise, même au temps de saint Grégoire le Grand. Les arts, à cette époque, étaient encore trop fraîchement sortis de leurs sources antiques pour qu'un principe aussi contraire à leur essence eût pris dès lors un grand développement.

Ici nous touchons au point le plus obscur de notre sujet, et, par malheur, M. de Coussemaker, malgré ses savantes recherches, ne nous donnera pas tout le secours, toutes les clartés dont nous aurions besoin pour dissiper nos propres incertitudes. Il ne s'est pas assez souvenu, ce nous semble, que le fait capital, le premier fait à éclaircir dans cette histoire de l'harmonie au moyen âge, était l'introduction de l'élément dissonant dans la musique à sons simultanés. Comment s'est opéré le mélange, d'où est venue la fusion des dissonances avec les consonnances de l'ancien système grec; voilà ce qu'il faudrait savoir, c'est là qu'est le nœud du problème.

M. de Coussemaker nous dit bien que le premier rudiment de notre harmonie moderne est dans la diaphonie du moyen âge, que le mot *diaphonie* se rencontre dans les écrits d'Isidore de Séville et de Gaudence, que, plus tard, vers le neuvième et le dixième siècle, ce mot apparaît encore, et qu'il prend alors le même sens que le mot *organum*, lequel était devenu, dès le temps de Charlemagne, le terme usuel pour indiquer la simultanéité de sons dissemblables résonnant en même temps; qu'en conséquence les mots diaphonie et organum sont deux termes qui équivalent, sauf la différence des époques, à notre mot harmonie : tout cela ne suffit pas, car, dans cette série de citations, M. de Coussemaker ne met pas en saillie ce qui devrait tout dominer : la signification primitive, la signification véritable du mot diaphonie, et le caractère de dissonance dont il dut toujours, au fond, être l'indication.

Il est vrai que les définitions des auteurs, dans ces temps reculés, sont si vagues, si indécises et si souvent contradictoires, que M. de Coussemaker, décidé à nous les exposer toutes, ne peut guère échapper lui-même à l'embarras qu'il communique à son lecteur. C'est un juge qui se fait rapporteur : il analyse les pièces du procès, et s'abstient de juger. Parmi tous ces écrits, il en est, à coup sûr, qui, pour les contemporains eux-mêmes, étaient médiocrement intelligibles. Ceux d'Hucbald, par exemple, ne seraient-ils pas de ce nombre? M. de Coussemaker, qui a publié et commenté les œuvres du moine de Saint-Amand a pour lui, cela se comprend, une sorte de prédilection, et se soumet sans réserve à son autorité. Nous sommes loin de contester à Hucbald un savoir remarquable

pour son temps; nous respectons, dans ce savant du dixième siècle, un des patriarches de la science de l'harmonie, mais, qu'on nous permette de le dire, il nous fait souvent l'effet d'avoir été, de son vivant, un esprit paradoxal, un de ces cerveaux systématiques qui voient les choses autrement qu'elles ne sont, féconds en inventions mais en inventions peu comprises et de courte durée. Il imagina un système de notation dont personne, sauf lui, ne fit jamais usage, ce qui peut bien inspirer quelque doute sur la valeur de ses jugements et de ses définitions. Autant, dans le siècle suivant, on peut se fier aux paroles de Guy d'Arezzo, esprit essentiellement pratique, qui ne rêvait pas, et dont les inventions, depuis trois siècles, n'ont presque rien perdu de leur jeunesse et de leur utilité, autant les assertions d'Hucbald auraient besoin de révision et de contrôle. Lors donc que M. de Coussemaker, sur la foi du Manuel d'Hucbald, distingue les diaphonies en deux espèces, et nous donne de nombreux exemples de la première de ces espèces, nous croyons qu'au lieu de travailler à éclaircir la question, il contribue, sans le vouloir, à la rendre un peu plus obscure. En quoi consiste, en effet, cette première espèce de diaphonie qu'il appelle *régulière*, toujours d'après l'autorité d'Hucbald? Elle se compose tout simplement soit de successions d'octaves, de quintes, de quartes ou de doubles octaves, soit de séries continues d'octaves entremêlées de quintes et de quartes, c'est-à-dire, dans tous les cas, d'intervalles consonnants parfaits ou imparfaits. Or ce sont là des symphonies et des paraphonies, ce ne sont pas des diaphonies. Il n'y a, dans ces relations harmoniques, rien de nouveau, rien qui appartienne au moyen âge;

elles étaient, nous l'avons vu, admises et pratiquées dans la musique antique. Tout au plus pourrait-on douter que les Grecs les eussent ainsi tolérées par séries continues. Ces successions non interrompues d'accords consonnants nous révoltent, nous scandalisent, nous semblent insupportables, et nous ne pouvons croire que de délicates oreilles s'en soient jamais accommodées; mais, quand même cette façon grossière d'enchaîner ces intervalles ne serait née qu'avec la décadence, il n'en serait pas moins vrai, quant aux accords eux-mêmes, qu'évidemment ce sont ceux dont nous parlent tous les auteurs grecs et ce n'est que par un abus de mots qu'on peut leur appliquer le nom de diaphonies, puisqu'il ne s'y trouve pas l'ombre d'une dissonance. Que l'erreur vînt d'Hucbald, qu'elle vînt de son temps et qu'il n'en fût que l'écho, il n'en fallait pas moins la signaler et prévenir le lecteur contre une sorte d'amphibologie.

Quant à la seconde espèce de diaphonie que reconnaît Hucbald, et dont M. Coussemaker cite un exemple, c'est autre chose : là le fait est d'accord avec le mot, la dissonance apparaît. Non-seulement les voix superposées se rencontrent, dans leur marche, sur des intervalles dissonants tels que l'intervalle de seconde par exemple, mais, se conformant dès lors à une des lois essentielles de notre harmonie moderne, elles procèdent quelquefois par mouvement oblique et par mouvement contraire, aussi bien que par mouvement semblable, ou, en d'autres termes, quand une des voix monte, l'autre descend, ou bien, quand l'une monte ou descend, l'autre reste stationnaire.

Ce genre de diaphonie, hâtons-nous de le dire, était vrai-

ment une nouveauté. On n'y découvre pas encore, tant s'en faut, l'essai, même éloigné, de ces audacieuses dissonances sur lesquelles repose notre édifice musical actuel (lequel ne date tout au plus que des premières années du dix-septième siècle), mais celles que devait admettre et pratiquer le moyen âge, c'est-à-dire les dissonances *artificielles*, celles qui résultent seulement de la prolongation ou de l'anticipation d'une consonnance, se laissent, dès lors deviner. Dans un système tout consonnant, un contraste s'est introduit, principe nouveau qui peu à peu allait grandir, et plus tard tout dominer. A partir de ce moment, c'est-à-dire depuis le commencement du dixième siècle, et même vers la fin du neuvième[1], puisque Hucbald, mort en l'an 930, commença à écrire vers 870 ou 880, plus on avance, nous dit M. de Coussemaker, plus on voit diminuer l'usage des diaphonies à intervalles et à mouvements semblables (c'est-à-dire des diaphonies qui sont de pures symphonies), plus l'emploi des diaphonies à intervalles et à mouvements mélangés prend de développement. Elles seules sont en vogue vers le milieu du onzième siècle, elles seules attirent alors l'attention des écrivains didactiques, si bien que Jean Cotton, le continuateur et le commentateur de Guy d'Arezzo, ne parle même pas de la

[1] On pourrait même soutenir que ce genre de diaphonie était connu près de cent ans auparavant, puisque le *moine d'Angoulême*, qui vivait sous Charlemagne, parle de l'organum (ars organandi), et non-seulement Hucbald mais tous les écrivains de son temps s'accordent à considérer comme deux choses identiques l'*organum* et la *diaphonie*. Reste à savoir à quelle sorte de diaphonie l'organum était assimilé; mais on ne peut guère douter que ce ne fût à celle qui a prévalu, à celle qui procédait par intervalles mélangés.

soi-disant diaphonie à intervalles et à mouvements semblables, tandis qu'à l'autre il consacre un chapitre presque entier de son traité.

Le premier pas était franchi, la voie était ouverte ; bientôt nous assisterons à de nouveaux progrès. Dès le début du douzième siècle, nous voyons se produire le *déchant*, autre nouveauté qui marque une seconde phase dans l'art de la musique à sons simultanés. On peut dire que le *déchant*, fut à la diaphonie, ce que la diaphonie avait été aux primitives symphonies. Mais, avant de passer outre, avant d'indiquer à quoi consistait le *déchant*, pouvons-nons laisser en arrière, et ne devons-nous pas aborder, au moins en quelques mots, cette question que tout à l'heure nous signalions comme capitale, comme nœud du problème, la question de savoir comment, du huitième au dixième siècle environ, l'élément fondamental de la musique moderne, la dissonance, s'est peu à peu fait accepter, comment elle s'est introduite et définitivement établie dans les débris du système consonnant des Grecs.

La première idée qui se présente est d'attribuer une certaine part de cette innovation aux peuplades germaniques, à ces hommes du Nord qui, après s'être assis sur le sol de l'empire d'Occident, après s'être fondus et assimilés aux populations indigènes déjà transformées elles-mêmes par leurs premiers vainqueurs, les Romains, ont porté dans nos mœurs, dans nos lois, dans nos langues, la trace presque effacée, sans doute, mais encore reconnaissable de leur primitive rudesse. Comment ne pas supposer que ce sont eux qui auront fait germer parmi nous une altération si profonde de l'ancien sys-

tème musical? Cette hypothèse n'a rien d'extraordinaire, et, pour peu qu'on en use avec mesure, elle prend tous les caractères de la vraisemblance historique. Mais quelques écrivains, très-érudits pourtant et de grande notoriété, M. Fétis entre autres, en s'appropriant cette idée, l'ont poussée à de telles conséquences, qu'ils lui ont presque donné l'apparence d'un roman. Selon M. Fétis, les barbares, maîtres de l'Occident, n'ont pas seulement contribué d'une manière indirecte à l'introduction des dissonances dans la musique à sons simultanés; ils ont fait bien autre chose : cette musique elle-même est entièrement et exclusivement leur ouvrage. C'est d'eux qu'elle nous vient. Ils chantaient en parties dans leurs forêts, ils nous ont apporté et imposé leur coutume. De là cette grossière harmonie des premiers temps du moyen âge. Quant aux Grecs, M. Fétis ne veut admettre à aucun prix qu'ils aient jamais connu le moindre semblant d'harmonie, même l'harmonie purement consonnante. Il prend à son compte la thèse de Rousseau et la soutient avec plus de véhémence encore. Son système est tout d'une pièce : jusqu'à la chute de l'Empire, rien que de la mélodie pure; depuis les Barbares, au contraire, une harmonie rauque et informe, des successions de consonnances, des mugissements qui épouvantent notre oreille et qui constituent les soi-disant diaphonies qu'Hucbald appelle régulières; puis vient la diaphonie proprement dite, puis enfin le *déchant*, avec toutes ses variétés.

Cette thèse historique, M. Fétis n'est pas en peine de la soutenir; il puise les faits à pleines mains dans son intarissable érudition. Ici, ce sont les paysans russes qu'il appelle en témoignage, et leurs chansons rustiques qu'il interroge; là

c'est la harpe des bardes welches, dont la forme et l'accord, invariables depuis le sixième siècle, lui semblent avoir été prédestinés à l'harmonie. Dans les chants nationaux de tous les peuples du Nord, de ceux-là surtout qu'il croit être restés plus à l'abri du contact de la civilisation moderne, il trouve une échelle musicale et des contextures mélodiques constituées de telle sorte, que l'harmonie y est en quelque sorte inhérente. Tout cela est doctement dit et ingénieusement présenté. Le seul tort de l'auteur est d'attribuer à ses observations une portée qu'elles n'ont pas. Il est vrai qu'en traitant si bien les barbares, M. Fétis est conséquent ; déjà nous l'avons vu proclamer les Lombards et les Saxons inventeurs de l'écriture neumatique ; cette fois, c'est aux Scandinaves qu'il restitue l'honneur d'avoir découvert l'harmonie. Ces deux sortes d'hypothèses sont de même famille. Aussi les réfutations n'ont-elles pas manqué ; mais, en voulant répondre à M. Fétis, on a fait comme lui, on a dépassé le but.

Un écrivain digne de la plus juste estime, parce que, s'il a ses fantaisies, presque toujours, il les rachète par de lumineux aperçus, M. Théodore Nisard, ne s'est pas contenté de rétablir les faits méconnus par le savant directeur du conservatoire de Bruxelles ; il n'a pas seulement soutenu avec tous les auteurs et tous les commentateurs qui font autorité en ces matières, que les Grecs avaient imaginé l'usage des sons simultanés et notamment des symphonies et des paraphonies, il est allé jusqu'à prétendre, seul à la vérité entre tous les musiciens, il le reconnaît lui-même, que la diaphonie, la véritable diaphonie, par conséquent la dissonance, avait été tolérée, admise et goûtée par les Grecs. Comme c'est inci-

demment qu'il énonce cette proposition [1], nous ne saurions dire au juste quel fondement il lui donne : il semble s'autoriser de l'emploi de la tierce attesté par les travaux de Burette et de M. Vincent, attendu que théoriquement parlant, la tierce était rangée chez les Grecs parmi les intervalles dissonants [2]. Mais une dénomination conventionnelle change-t-elle rien au fond des choses? La tierce, en réalité, est tout au plus une paraphonie. Si les Grecs la trouvaient dissonante, cela prouve à quel point ils étaient difficiles. Mais auraient-ils supporté une vraie dissonance, un intervalle de seconde par exemple, comme dans les diaphonies du dixième siècle? Non certes, cent fois non [3]. La véritable dissonance,

[1] Voy. le remarquable article de M. Nisard sur l'accompagnement du plain-chant, inséré dans le *Dictionnaire du plain-chant* de M. Joseph d'Ortigues.

[2] Peut-être aussi M. Nisard considère-t-il comme des faits acquis à la science certains passages de la traduction de M. Vincent, que celui-ci ne donne qu'à titre de conjectures. Voir, à ce sujet, la note ci-dessus, page 250.

[3] Depuis que cet article a été inséré dans le *Journal des Savants*, M. Vincent, répondant dans le *Correspondant* à quelques assertions de M. Jullien *sur la musique et la poésie ancienne*, a eu occasion de citer un passage de Plutarque (XIX, *de musica*), qui constate, selon lui, que l'intervalle de seconde était, dans certains cas, toléré par les Grecs. Ce passage est-il aussi clair et aussi concluant que le pense notre savant confrère? Nous n'oserions l'affirmer. Quand il nous arrivera de revenir sur ce sujet, nous lui soumettrons nos doutes. Ce qui peut, selon nous, n'être pas évident, c'est que Plutarque, dans ce passage, ait eu en vue la musique à sons simultanés, l'harmonie. Burette, qui a traduit en entier le *Dialogue sur la musique* de Plutarque, ne paraît pas avoir soupçonné que, dans ce paragraphe XIX, il fût question d'autre chose que de mélodie. Sans cela comment aurait-il omis un tel fait dans sa dissertation sur l'emploi des sons simultanés chez les Grecs? Mais aussi Burette ne traduit pas le mot κροῦσις de la même

admise dans la musique à sons simultanés, est donc, au moyen âge, une réelle innovation. Là est toute la question.

Vouloir que, depuis Aristoxène jusqu'à la fin du seizième siècle, jusques et y compris les chefs-d'œuvre de Palestrina, l'ancien monde musical se soit perpétué sans changement, pour ainsi dire, sans que les diaphonistes et les contrapontistes aient rien fait autre chose que suivre les traditions antiques en les modifiant un peu, ou bien vouloir que le monde musical moderne tout entier soit sorti du cerveau de quelques hordes barbares tirant tout de leur propre fonds et n'empruntant rien aux anciens, c'est se proposer deux gageures également insoutenables. Si les deux adversaires consentaient à prendre un arbitre, celui-ci leur dirait à coup sûr que tous nos arts modernes ne procèdent exclusivement ni du génie antique, ni du génie barbare ; que tous ils sont un composé mystérieux des secrets et des inspirations de l'ancien et du nouveau monde unis, fondus ensemble par les mains du christianisme ; et que la musique, par exemple, bien qu'elle doive à la Grèce la simultanéité des sons, n'en aurait jamais tiré les merveilleux effets de notre moderne harmonie, si les hommes dont Tacite nous a dépeint les chants guerriers, ces

manière que M. Vincent; pour lui, κρούσις, c'est la *musique instrumentale*, *pulsanda musica*. Pour M. Vincent, c'est la musique d'*accompagnement*, mot qui implique l'idée de *simultanéité*, l'idée d'harmonie. N'oublions pas que les anciens s'occupaient sans cesse des *intervalles* et de leurs propriétés plus ou moins consonnantes, sans pour cela songer aux *accords*. Le mot διαφωνων, dans cette phrase de Plutarque, indique-t-il nécessairement l'idée de *dissonnance simultanée?* Voilà encore un point qu'il faudrait rendre évident avant de rien conclure.

âmes qui cherchaient de préférence les sons âpres et durs, *affectatur præcipue asperitas soni*, n'étaient venus mêler leur discordante voix aux débris des symphonies antiques. Ils n'étaient pas harmonistes pour cela, mais ils ont peu à peu et insensiblement, fait passer dans les veines de vingt générations successives cette disposition à tolérer la dissonance qui seule pouvait engendrer l'harmonie.

En voilà, ce nous semble, assez sur ce sujet : quittons les sommités, et passons au *déchant*, à ce nouveau degré, à cette forme perfectionnée de la diaphonie, ainsi qu'à certaines questions qui s'y rattachent directement.

IV

Le mot *déchant*, en latin *discantus*, ou même *biscantus*, porte en soi sa définition : il signifie double chant. Et, en effet, le genre de musique qui, vers la fin du onzième siècle, et plus particulièrement au douzième, commence à se répandre sous le nom de déchant consiste toujours en deux phrases musicales destinées à être simultanément entendues. Sous ce rapport, il semble, au premier aspect, que le déchant et la diaphonie soient une seule et même chose, puisque la diaphonie, elle aussi, comportait deux chants, ou, du moins, deux parties simultanées et distinctes [1]. Mais voici en quoi le dé-

[1] La diaphonie dont nous parlons est la diaphonie à intervalles et à mouvements mélangés, car l'autre, celle qui consiste en une succession

chant différait de la diaphonie : au lieu de marcher note contre note, c'est-à-dire de ne pouvoir émettre, dans un même espace de temps, que des sons égaux en nombre et en durée. chaque partie, dans le déchant, pouvait suivre une marche inégale et indépendante, faire entendre un seul son pendant que l'autre en émettait plusieurs, ou bien plusieurs pendant que l'autre en proférait un seul. De là on le comprend, une différence tellement essentielle, qu'elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours. L'harmonie, marchant note contre note, constitue ce qu'on appelle aujourd'hui le *contre-point simple*, tandis que l'autre correspond à nos diverses variétés de *contre-point fleuri.*

C'était donc un progrès que le déchant ; c'était une voie nouvelle ouverte à la musique simultanée, un moyen d'en varier les formes et d'échapper à la monotonie de la diaphonie pure et simple. Bientôt on ne se borna pas à combiner ainsi deux chants divers et concordants ; on inventa le moyen d'en intercaler un troisième entre les deux premiers, puis un quatrième et même un plus grand nombre. Ces diverses variétés du déchant, connues sous le nom de *triplum*, de *quadruplum*, *etc.*, furent successivement modifiées de toute sorte de façons, plus subtiles les unes que les autres, et servirent, pendant plusieurs siècles, à exercer la patience et parfois à éveiller l'inspiration des musiciens et des théoriciens du moyen âge. Mais la vertu principale du déchant n'était pas là, et ce n'est pas seulement à ce titre que sa place est vraiment importante dans l'histoire de l'harmonie. Il

de symphonies, n'était, en réalité, qu'un seul et même chant, répété simultanément à l'octave, à la quinte ou à la quarte.

était appelé à rendre un tout autre service, en faisant éclore, pour ainsi dire, par force et par nécessité, deux des éléments essentiels de la musique moderne, la mesure et la notation proportionnelle.

En effet, dès qu'on voulait se procurer cette nouveauté piquante de deux voix chantant simultanément, non-seulement des notes diverses, mais des notes de valeurs différente, il fallait bien que la durée relative de ces notes fût réglée d'une manière aussi sûre que leur intonation; il fallait qu'au-dessus de ces deux voix fût établi comme un régulateur qui, mesurant le temps d'une manière mathémathique, absolue, indépendante du sentiment propre à chacun des chanteurs, devînt leur loi commune et les gouvernât tous deux. Ce régulateur était la *mesure.*

Et, d'un autre côté, toujours par la même raison, il n'était plus possible que, pour traduire sa pensée, le musicien continuât à se servir, soit des lettres de l'alphabet, soit des points et des accents de l'écriture neumatique, signes qui jusque-là, pouvaient avoir suffi à indiquer l'intonation des notes, mais qui, même avec le secours d'indices additionnels plus ou moins intelligibles, étaient hors d'état d'exprimer d'une façon précise, nette et mathématique comme la mesure elle-même, le temps pendant lequel chaque note devait se prolonger. Il y avait donc nécessité d'inventer et d'offrir aux *déchanteurs* des signes de notation combinés de telle sorte, que la durée proportionnelle de chaque son fût clairement et invariablement figurée.

Voilà comment ce modeste et obscur *déchant* portait en soi le germe et de la *musique mesurée* et de la *musique figurée,*

ou, en d'autres termes, de la notation proportionnelle, ces deux innovations sans lesquelles tous les progrès, toutes les merveilles de notre exécution musicale moderne, étaient à jamais impossibles.

On s'étonne peut-être que la *musique mesurée* fût alors une innovation. En était-on réduit, même au onzième siècle, à la nécessité d'une telle découverte? La mesure n'est-elle pas de tous les temps? peut-elle être d'invention moderne? n'est-elle pas inhérente, en quelque sorte, à la musique, ou, du moins, à certains genres de musique? Qu'est-ce donc que ce chant mesuré, ou plutôt mesurable, *cantus mensurabilis*, qui apparaît entre le onzième et le douzième siècle? Faut-il y voir une véritable conquête, ou seulement un retour aux traditions antiques? La mesure, en un mot, la mesure des modernes, est-elle la résurrection du rhythme musical des anciens? n'en est-elle, au contraire, qu'une transformation, et s'en distingue-t-elle par quelques différences?

Nous voudrions que M. de Coussemaker eût répondu à toutes ces questions, ou qu'il les eût au moins traitées d'une façon moins sommaire. Il les énonce à peine, et les entremêle aussitôt, soit de digressions et de particularités d'un ordre secondaire, soit de citations, de documents, d'exemples, très-précieux sans doute, et qui mettent au grand jour son érudition, sa sagacité, sa patience, et comme traducteur, et comme transcripteur, mais qui ne vont pas droit au but que le lecteur voudrait toucher. Ici, comme dans tout l'ouvrage, ce qui domine, c'est moins le désir d'exposer nettement les faits et d'en tirer une doctrine, que la préoccupation de faire valoir d'abondants et riches matériaux. Aussi, de chapitre en chapitre, on

parvient jusqu'au terme de cette seconde partie du livre spécialement consacrée à l'histoire de la *musique mesurée*, sans avoir une idée bien claire du fond même du sujet, et sans savoir exactement quelle est l'opinion de l'auteur sur le rhythme et sur la mesure.

Voici pourtant, grâce à un court résumé tracé par M. de Coussemaker lui-même[1], ce qui nous semble résulter des idées semées çà et là dans l'ensemble de son travail.

Il ne voit pas dans la mesure, telle qu'elle apparaît au douzième siècle, une innovation proprement dite, attendu que les Grecs avaient aussi une musique mesurée, et qu'ils possédaient un rhythme musical, composé, comme la mesure, de temps faibles et de temps forts, de levé et de frappé, d'*ἄρσις* et de *θέσις*, et destiné, comme elle, à régler la durée relative des sons. Donc la mesure des modernes n'est que la continuation du rhythme musical des anciens.

Mais ce rhythme, pendant près de dix siècles, n'avait-il pas disparu? L'Église d'un côté, la barbarie de l'autre, ne l'avaient-elles pas aboli? La seule musique alors souveraine, la musique ecclésiastique, était-elle restée assujettie au rhythme musical? Assurément non; ce qui ne veut pas dire que cette musique fût sans rhythme; une musique non rhythmée serait un non-sens. Sans rhythme, ou, pour mieux dire, sans une inégalité quelconque dans la durée des sons, inégalité intentionnelle et appréciable, la mélodie ne serait qu'un accident sonore qui caresserait l'oreille sans rien dire à l'esprit. Le plain-chant avait donc son rhythme, et ce rhythme avait sa

[1] Chap. x, p. 141.

grandeur, sa puissance, ses trésors d'expression et de sentiment; mais c'était un rhythme oratoire plutôt qu'un rhythme musical; plus libre, par conséquent, moins symétrique, moins cadencé; ne coupant point le temps en parties exactement égales et ne reconnaissant d'inégalités respectives, ni dans les syllabes, ni dans les sons.

Ainsi, pendant près de dix siècles, plus de rhythme musical dans le domaine de l'Église. Qu'était devenue, pendant ce temps, la notion de la mesure? M. de Coussemaker estime qu'elle ne s'était point perdue; qu'à côté du plain-chant et malgré son exemple, malgré sa domination, elle avait cherché comme un refuge dans la musique mondaine et populaire, et, sous deux formes diverses, l'une antique, l'autre moderne, s'y était constamment maintenue. D'une part, en se perpétuant dans la mémoire des peuples, les chansons latines avaient entretenu l'usage du rhythme musical antique plus ou moins altéré; d'autre part, les chants des nouveaux vainqueurs, les chants venus du Nord, avaient introduit brusquement je ne sais quel autre rhythme, rude, inculte, indépendant de toute prosodie et pourtant musical, mais d'une inflexible énergie, rhythme tout matériel, pour ainsi dire. Or, c'est de l'union, du mélange de ces deux rhythmes, que s'est peu à peu formée, selon M. Coussemaker, cette musique mesurée qui s'érige en corps de doctrine vers le début du douzième siècle, et qui bientôt devait envahir non-seulement les châteaux et les cabanes, mais jusqu'à l'Église elle-même.

Nous ne contestons rien dans les données principales de ce tableau. Il est bien vrai qu'en fait de rhythme les Grecs sont nos premiers maîtres; il est vrai que, chez eux, le rhythme

musical, plus accentué que le rhythme oratoire et même que le rhythme poétique, sorte d'intermédiaire entre les deux autres rhythmes[1], avait probablement, avec notre mesure, de grandes analogies. Deux moyens de marquer les divisions du temps ont nécessairement entre eux des traits de ressemblance. S'ensuit-il que cette ressemblance aille jusqu'à l'identité? Nous en jugerons mieux tout à l'heure. Quant à présent, bornons-nous à reconnaître, avec M. de Coussemaker, que ce rhythme musical antique, bien que proscrit par l'Église, mutilé, tronqué par les Barbares, et comme étouffé sous les ruines de la société antique tout entière, ne dut cependant pas complétement périr; qu'il put en survivre quelque chose; que, dans la musique profane et populaire mariée à la langue latine, dans les chansons, dans les airs de danse et de galanterie, dans les fanfares et les marches guerrières, il s'en cacha quelques lambeaux; mais aussi, on en conviendra, de siècle en siècle, ces vestiges informes durent aller s'amoindrissant. A mesure que la langue elle-même devenait méconnaissable, les airs devaient s'altérer; les mots, en se dénaturant, changeaient la valeur des notes, et, les notes une fois changées, le rhythme disparaissait. On peut donc affirmer que, dès le huitième siècle, et, à plus forte raison, après la profonde nuit du neuvième et du dixième, ce qui restait du rhythme musical des anciens, même dans la musique mondaine et populaire, se réduisait à rien ou peu s'en faut. Or, si, comme on le prétend, la mesure et le rhythme antique sont une seule et

[1] Voyez, sur la distinction des trois sortes de rhythme en usage chez les Grecs, la note N des *Notices* de M. Vincent. (*Notices et extraits des manuscrits, etc., etc.*, t. XVI, p. 197.)

même chose, s'il n'y a, dans la mesure, que le rhythme et rien de plus, une si brusque résurrection, après un tel néant, est quelque chose d'absolument inexplicable. M. de Coussemaker nous dit bien qu'il n'y a point de révolutions soudaines; que ces apparitions, qui nous semblent subites, sont, en réalité, préparés de longue main; qu'avant d'éclore, au douzième siècle, dans les livres, la musique mesurée était née peu à peu dans la pratique; que c'est l'expérience et non la théorie qui fait les découvertes, et que Francon de Cologne, par exemple, a été le législateur et non le promoteur, encore moins l'inventeur de la musique mesurée; tout cela est très-vrai, mais à quoi bon? Qu'une résurrection soit plus lente ou plus prompte, elle n'en est pas moins un fait miraculeux. Reculer le problème de quelques cinquante ans n'équivaut pas à le résoudre.

M. de Coussemaker l'a bien senti; aussi donne-t-il un renfort, un auxiliaire à ce rhythme musical des anciens, impuissant à se ressusciter lui-même. Pour expliquer son réveil, il fait intervenir un élément nouveau, un principe régénérateur, un rhythme d'une autre espèce, primitif et grossier, originaire des pays du Nord; ce rhythme, il en constate l'existence par preuves et par citations, l'introduit dans nos contrées, le fait régner de compagnie avec le rhythme antique expirant, et, de cet amalgame, fait naître la mesure. Sur tout cela, encore un coup, pas la moindre objection. Seulement, il faut qu'on nous l'accorde, si la mesure est le produit de ces deux rhythmes distincts, elle ne peut pas être la continuation, la reproduction pure et simple du rhythme musical des anciens: elle n'en est tout au plus qu'une transformation, et quelques

différences plus ou moins apparentes l'en distinguent assurément.

Ne demandez pas ces différences à M. de Coussemaker. Sans qu'il le dise en propres termes, mesure et rhythme, pour lui, sont deux mots équivalents[1]; tout au moins sont-ils inséparables, car il n'emploie jamais l'un sans l'autre, comme pour avertir qu'il les confond; ou, si par hasard il les isole, ce n'est pas qu'il les distingue: il nous le prouve aussitôt. Ainsi, lorsque, à propos des chansons populaires, il remarque, avec raison, que ce genre de musique peut se passer, moins que tout autre, de l'inégalité dans la durée des sons, qui constitue le rhythme, on croit que c'est uniquement du rhythme qu'il a dessein de parler, mais pas du tout, car il ajoute : « Nul doute qu'à toutes les époques, et chez toutes les nations, même les plus barbares, ces sortes de chants n'aient été *mesurés* et *rhythmés.* » Rhythmés, rien de plus vrai ; mais mesurés, c'est autre chose.

Nous n'attachons quelque importance à cette distinction, que parce qu'elle nous semble appartenir au fond même de notre sujet, à l'histoire de l'harmonie. Ce ne sont pas seule-

[1] Nous devons dire que la plupart des écrivains qui ont traité des matières musicales semblent avoir confondu, comme M. de Coussemaker, le rhythme et la mesure. Nous ne connaissons guère que M. Joseph d'Ortigue qui ait évité cet écueil. Son esprit philosophique lui a fait démêler ce qu'il y a d'essentiellement distinct entre ces deux manières de marquer les divisions du temps. On peut lire, à ce sujet, des développements aussi justes qu'ingénieux dans son *introduction à l'étude comparée des tonalités* (p. 50) ; on les trouve reproduits dans son *Dictionnaire de plain-chant*, page 1180, à l'article *philosophie de la musique*

ment des raisons métaphysiques, des différences abstraites, qui défendent de confondre le rhythme avec la mesure, ce sont des raisons historiques, c'est une diversité d'origine et de but. Si la mesure, au moyen âge, fait son apparition à l'instant même où éclôt le *déchant*, comme pour assister aux premiers essais de l'harmonie, ce n'est pas sans motif. Oublions-nous qu'entre la mesure et l'harmonie il est un lien nécessaire? Point d'harmonie sans une exacte et rigoureuse division de la durée. L'harmonie est, dans le temps, ce qu'est la mosaïque dans l'espace, un composé de pièces qui, pour s'ajuster entre elles, doivent toutes occuper une place déterminée : rien d'arbitraire, rien de facultatif dans leurs formes ni dans leurs proportions; il faut qu'un instrument, pour ainsi dire aveugle et mécanique, les découpe et les distribue.

Tel est le rôle de la mesure ; elle ajuste d'autorité chaque note à sa place, c'est-à-dire à son moment précis. Mais, lorsque, au lieu d'une combinaison de sons simultanés, au lieu de cette stratégie musicale qui constitue l'harmonie, il n'est question, comme dans la mélodie, que de sons isolés qui paisiblement se succèdent, faut-il encore, pour mesurer le temps, une exactitude absolue? La mélodie, sans doute, toute libre qu'elle est, doit obéir, dans sa marche, à une allure déterminée, à un certain balancement plus ou moins cadencé, plus ou moins symétrique; elle perdrait sa puissance et son caractère musical, si elle allait à l'aventure, sans suivre aucun mouvement mesuré ; mais sa mesure à elle n'a pas besoin d'être inflexible. Ce qu'il lui faut, ce qui doit être sa loi, c'est une division de la durée moins calculée qu'instinctive, intel-

ligente en même temps qu'exacte, régulière et passionnée tout ensemble, partant des profondeurs de l'âme et empreinte, par conséquent, d'un certain sentiment individuel. Tel était, à n'en pas douter, le rhythme musical des anciens.

Notez bien que nous ne parlons ni du rhythme oratoire, ni du rhythme poétique; ceux-là différaient bien autrement de notre système actuel de mesure. Ils subordonnaient les divisions de la durée, l'un aux exigences de la métrique et de la prosodie, l'autre au sens de la parole et au mouvement de la passion. Le chant réglé par le rhythme oratoire était, pour le moins, aussi libre que notre récitatif, c'est-à-dire que notre musique non mesurée, et quant au rhythme poétique, le rhythme des chants héroïques, quoique moins vague que le rhyttme oratoire, il n'était pas non plus rigoureusement déterminé. Le troisième seul, le rhythme de la poésie lyrique, de la danse et de la musique d'instrument, était franchement musical, et par là même franchement accentué; mais, comme il était conforme au genre de musique avec lequel il était uni, comme il n'était que mélodique, il n'avait pas besoin d'atteindre à un degré de précision mathématique et d'exactitude absolue, superflu pour la mélodie et presque incompatible avec elle. Les Grecs, il faut le croire, n'en seraient pas restés là, s'ils avaient connu l'harmonie et les complications qu'elle enfante; au lieu de trois sortes de rhythmes, ils en auraient eu quatre; ils auraient caractérisé le quatrième en l'appelant rhythme harmonique; et aujourd'hui on serait en droit de nous dire qu'entre le rhythme antique et la mesure il y a vraiment identité. Mais, comme il n'en est point ainsi, il faut prendre les choses telles qu'elles sont et nous garder de

confondre ce qui est véritablement distinct. Le rhythme musical des anciens était la *mesure* de la mélodie; la mesure, au contraire, est le *rhythme* de l'harmonie, rhythme à part, rhythme spécial, qui, de même que l'harmonie, n'est qu'en partie d'origine antique, et tout moderne en réalité.

Si M. de Coussemaker se fût placé à ce point de vue, il se serait épargné, ce nous semble, d'apparentes contradictions, et eût été plus à l'aise pour soutenir sa propre opinion en matière de *musique mesurée*. Cette opinion, nous l'avons vu, est que la mesure, au douzième siècle, n'est pas née d'une cause unique, qu'elle est le résultat d'une action combinée, que deux éléments ont concouru à la produire : pourquoi, dès lors, ne pas admettre qu'elle porte la trace de sa double origine? Si, comme il le dit lui-même, la rude cadence des chants septentrionaux, le rhythme teutonique, en un mot, est un des deux éléments d'où la mesure est sortie, comment, la mesure à peine éclose, ce rhythme aurait-il disparu, comme absorbé par le rhythme antique? N'est-il pas plus probable qu'il s'est survécu dans son œuvre, qu'il lui a communiqué quelque chose de sa rudesse, et que c'est lui qui donne encore à la mesure ce qu'elle a, nous ne voulons pas dire de barbare, mais tout au moins de matériel et d'inintelligent.

Il ne faut pas croire, en effet, que, pour être d'un degré plus précise et plus rigoureuse que le rhythme, la mesure lui soit supérieure. Loin de là : s'il y avait hiérarchie, la supériorité serait du côté du rhythme ; de même qu'entre la mélodie et l'harmonie, c'est à la mélodie qu'appartient le premier rang. La raison en est simple : la mélodie existe par elle-même, elle vit de sa vie propre, elle peut se passer de

l'harmonie, qui n'est pour elle qu'un complément. Sans le secours du moindre accord, la mélodie peut plaire à l'oreille et parler à l'esprit; que peut, au contraire, l'harmonie, si la mélodie l'abandonne? Quel sens ont par eux-mêmes des accords dépouillés de chant? Pour l'esprit, ce n'est qu'un grimoire, pour l'oreille une fatigue! L'harmonie, dans la langue des sons, n'est donc que la seconde puissance; la mélodie est la première. Eh bien, entre le rhythme et la mesure, la distance n'est pas moins grande. Le rhythme aussi peut se passer de la mesure, ou, pour mieux dire, il peut la suppléer, témoin la musique antique, témoin notre récitatif, et, avant tout, le plain-chant; tandis que la mesure ne peut se passer du rhythme; il lui faut son concours, et, sans qu'on s'en aperçoive, elle lui est subordonnée comme la matière est soumise à l'esprit. La mesure, avec son mouvement mécanique et fatal, serait une insipide entrave, et frapperait de mort toute espèce de musique, si le rhythme n'était là, comme la pensée vivante de l'auteur, pour corriger ce qu'a d'excessif, en pratique, une division trop parfaitement égale de la durée. Est-il un seul morceau, même d'harmonie, dont l'audition fût supportable, s'il était exécuté littéralement en mesure, au seul commandement du chronomètre? La mélodie, même la plus simple, peut-elle suivre d'un bout à l'autre un mouvement normal et continu? Ne faut-il pas que, çà et là, ce mouvement subisse certaines altérations passagères que le sentiment commande, et qui, tantôt sont indiquées par le compositeur, tantôt laissées au libre arbitre et à l'inspiration de l'exécutant? L'obéissance à la mesure abstraite et absolue n'étant pas praticable, on est contraint de transiger. Au lieu

d'une machine à battre la mesure, on prend un homme, un chef d'orchestre. Ce chef d'orchestre n'est autre chose que le rhythme personnifié; le rhythme, esprit de la musique, qui domine et gouverne la mesure, la presse ou la retient quand il le faut, et parfois même la suspend et la brise.

Ainsi, les deux éléments rhythmiques qui président à notre musique mesurée ne sont pas de même nature; l'un, la mesure proprement dite, est inférieur à l'autre et doit lui rester soumis. La mesure n'est souveraine que dans le pur domaine de l'harmonie, à titre de régulateur suprême de la superposition des parties; dès qu'intervient la mélodie, il faut, pour prévenir entre elle et la mesure un de ces conflits inévitables toutes les fois qu'une force intelligente entre en contact avec une force aveugle, il faut que la mesure se soumette, comme l'harmonie elle-même se subordonne à la mélodie, et que la suprématie reste au rhythme, à l'élément mélodique par excellence : l'exécution musicale est à ce prix.

Maintenant, pour en finir avec cette aride matière, deux mots seulement de conclusion sur l'origine de la musique mesurée. Comme M. de Coussemaker, nous pensons qu'elle est née d'une combinaison, du mélange de deux éléments; que ces deux éléments nous sont venus, l'un, du Midi, l'autre, du Nord; l'un, des débris des traditions antiques, l'autre, des instincts rhythmiques des peuples septentrionaux; seulement nous allons plus loin, nous concluons qu'il y a dans la musique mesurée autre chose que dans la musique rhythmée des anciens, et nous en trouvons la preuve dans la mesure elle-même, puisqu'elle a conservé comme une trace encore visible de la rude et monotone influence qui a con-

couru à la former, et qui lui a légué son exactitude inflexible, aveugle et toute matérielle.

On nous demandera peut-être, et à M. de Coussemaker comme à nous, sur quoi nous nous fondons pour attribuer tel ou tel caractère aux anciens rhythmes du Nord; quelles sont nos autorités, nos preuves, nos exemples? Nous répondrons très-franchement qu'en fait d'exemples directs, de preuves authentiques, M. de Coussemaker, jusqu'ici, n'en possède pas plus que nous. Les documents ne lui font pas défaut quand il s'agit seulement de cette catégorie de chants populaires qu'il considère comme devant avoir été rhythmés dans le système antique. Des chants de tradition romaine, des chants composés et chantés en latin jusqu'au début du moyen âge, il en a recueilli, il en cite un assez grand nombre, ceux-là surtout dont la musique a survécu. Cette musique, écrite en neumes, il la traduit, il l'interprète; il en reconstruit la mélodie, et, par la mélodie, le rhythme, d'une façon plausible tout au moins, bien que conjecturale. Pour cette partie du problème, il n'y a donc pas à s'inquiéter; c'est pour l'autre que les secours sont rares. Les monuments écrits nous parlent bien, et même assez souvent, de chants rustiques et guerriers qu'entonnaient les armées et les peuplades germaniques; ils en citent même quelques-uns, tel que le chant des soldats de Clotaire après sa victoire sur les Saxons; mais ils les citent en latin :

De Chlotario est canere
Rege Francorum,
Qui ivit pugnare
In gentem Saxonum, etc.[1].

[1] Ce texte latin fait partie d'un passage de la Vie de saint Faron

Or il est évident, comme le fait observer M. de Coussemaker, que ce n'est pas là le texte primitif, la forme originale de ce chant de victoire. Il n'eût pas volé de bouche en bouche, et les femmes ne l'eussent pas répété en dansant et battant des mains[1], s'il n'eût pas, avant tout, été écrit dans leur langue, c'est-à-dire dans un des dialectes tudesques, et si par l'arrangement et la coupe des mots, il ne se fût pas prêté à un rhythme symétrique et fortement cadencé. Qui ne voit que, sur cet amas irrégulier de syllabes, il n'y a pas de rhythme possible, et par là même point de danse et point de chant? Ces sortes de traductions ou d'imitations latines ont sans doute un grand prix; elles suffisent à l'historien, qui n'a besoin de connaître que les idées et la substance de cette poésie barbare; pour M. de Coussemaker, pour la question que nous traitons, elles n'ont pas la moindre valeur.

Aussi c'est un vrai trésor que le manuscrit de la bibliothèque de Valenciennes, qui, après nous avoir donné la prose de sainte Eulalie, ce fragment devenu si célèbre comme le plus ancien spécimen de langue romane du Nord, nous conservait encore le texte primitif, la version originale, en langue toutonique, de la mémorable chanson composée, en 881, en l'honneur de Louis le Germanique pour célébrer sa victoire sur les Normands. Malheureusement, le copiste qui a transcrit ces soixante petits couplets a omis la musique.

par Hildegaire, évêque de Meaux sous Charles le Chauve, rapporté par D. Bouquet.

[1] « Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem, per omnium pene volitabat ora ita canentium; feminæque choros inde plaudendo componebant. » (D. Bouquet, t. III, p. 565.)

C'est une lacune immense, mais, jusqu'à un certain point, réparable, car il suffit de lire ces vers accouplés deux à deux pour en comprendre et en sentir l'accent rhythmique, accent monotone et lourd, balancement continu, sans nuance et sans liberté, semblable au pas mesuré d'une armée qui s'ébranle et qui s'avance lentement en bataille.

Ce ne sont là, nous le savons, que des inductions et tout au plus des commencements de preuves; mais voici, selon nous, un autre genre d'autorité qui vaut bien, faut-il le dire, la preuve archéologique la meilleure et la plus savante. Interrogeons les goûts, les penchants naturels des descendants les plus directs de ces peuplades conquérantes dont nous voulons connaître les primitifs instincts. N'est-ce pas un fait notoire, un fait incontesté, que toutes les races germaniques ont une prédisposition innée, une invincible tendance, non pas au rhythme en général, mais à un certain rhythme, au rhythme mesuré, à la mesure proprement dite, à l'observation rigoureuse et matérielle de l'égalité des temps, des divisions exactes de la durée? N'est-il pas tout aussi certain qu'entre ces peuples et les races méridionales, les Italiens, par exemple, le contraste est frappant? Entrez dans le dernier théâtre d'Allemagne, prenez le plus méchant orchestre de village, est-il un instrument qui bronche sur la mesure? Vous entendrez des fausses notes, vous n'en entendrez pas venues trop tard ni trop tôt. Le mouvement des morceaux sera suivi d'un bout à l'autre avec une égalité et une précision presque désolante, comme si chaque musicien était un métronome. Quel désespoir pour les chanteurs! mais aussi quel ensemble! quelle clarté, quelle netteté d'harmonie! Passez de là dans le

premier théâtre d'Italie et essayez de battre la mesure, vous ne serez pas deux minutes de suite d'accord avec l'orchestre. C'est le sentiment qui commande ; pas de mesure proprement dite. Aussi, quelle harmonie confuse, molle, obscure, indécise! Mais, en revanche, quelle intelligence du rhythme, du rhythme humain, du rhythme libre! Quelle façon merveilleuse d'accompagner le chant! Ces différences instinctives sont tellement tranchées, que certaines combinaisons d'harmonie compliquées, qui sont un jeu pour des Allemands, grâce à leur aptitude chronométrique, seront éternellement inabordables en Italie. C'est ainsi qu'il est des partitions, même italiennes, dont il faut supprimer certains morceaux dans toute ville qui n'a pas garnison autrichienne. Il n'y a que les musiciens de régiments tudesques qui puissent observer la mesure d'une façon assez imperturbable et assez mécanique pour faire entendre nettement, et sans un horrible chaos, trois orchestres parlant à la fois dans la salle et sur le théâtre. N'est-ce donc pas là, nous le demandons, plus qu'une induction, n'est-ce pas une preuve vivante et séculaire, qui justifie, mieux que le texte le plus clair, les vues en apparence théoriques que nous avons hasardées.

Ce que nous en disons n'est pas pour exempter M. de Coussemaker de poursuivre ses recherches ; nous ne voulons décourager ni sa patience ni sa curiosité. Qu'il nous donne des textes tant qu'il en trouvera, ils seront les bienvenus. Nous lui souhaitons de découvrir et la musique de la chanson sur Louis le Germanique, et la version originale du chant des soldats de Clotaire, et tant d'autres monuments dont le souvenir seul n'est pas mort, et tant d'autres dont les noms

mêmes ont disparu. Si, comme on nous l'assure, ce laborieux érudit s'est imposé la tâche de faire un recueil, le plus complet qui se soit encore vu, des chansons et surtout des mélodies nationales dont il reste encore quelques traces soit dans les pays flamands qu'il habite, soit dans d'autres contrées du Nord, il aura, nous n'en doutons pas, la main plus d'une fois heureuse. M. de Coussemaker n'est pas au bout des services qu'il peut rendre à l'archéologie musicale.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen de cette seconde partie de son livre, nous en avons dit assez sur le rhythme et sur la mesure. Quant à la troisième partie, consacrée à la *notation*, c'est par elle, on s'en souvient, que nous sommes entré en matière. Nous n'avons, il est vrai, parcouru que les premiers chapitres, ceux qui traitent spécialement de la notation neumatique; les derniers, relatifs à la notation proportionnelle, nous lanceraient dans un dédale de particularités techniques sans grand profit pour nos lecteurs. Depuis l'instant qui vit admettre ce principe que la figure des notes devait représenter leur durée, il a fallu tant de tâtonnements, tant de complications, pour arriver à la simplicité de notre système actuel! Ce n'est pas chose indifférente, à coup sûr, que de savoir combien de fois les signes ont changé non-seulement de forme, mais de couleur, puisque, en confondant les signes de la notation noire et rouge, par exemple, avec ceux de la notation blanche, ou bien encore le rôle que jouent les queues dans la notation carrée et celui qui leur appartient dans la notation ronde, on s'expose à prendre des longues pour des brèves et *vice versa*. Pour lire couramment la musique du moyen âge écrite en notes proportionnelles, il

faut connaître tous ces détails; c'est une paléographie spéciale qui a son genre d'intérêt, mais qui perd toute utilité à n'être qu'effleurée, et qui, par conséquent, ne saurait trouver place dans ce rapide et sommaire aperçu.

Nous devons également renoncer, et nous le regrettons davantage, à donner une juste idée de toute une portion de l'ouvrage, qui n'en est ni la moins utile ni la moins importante, nous parlons des pièces justificatives. L'auteur, comme nous l'avons dit, les a classées en deux divisions distinctes: l'une, intitulée *documents*, contient sept traités ou fragments de traités didactiques sur l'*organum* et sur l'art du *déchant*, traités originaux et inédits; l'autre, sous ce titre : *monuments*, renferme une collection d'exemples pris dans les manuscrits les plus célèbres, et reproduits en *fac-simile* avec un luxe et une perfection d'imitation que déjà nous avons pris plaisir à signaler ; à cette série d'exemples l'auteur a jont, en nombre correspondant, des essais de traduction et d'interprétation. Que dire, nous le demandons, de ces trois à quatre cents pages ? Comment analyser ces sortes de richesses, à moins de faire soi-même un in-4° ? S'agit-il des *fac-simile?* nous nous en rapportons, en toute confiance, à M. de Coussemaker, qui se pique d'exactitude, et qui affirme avoir lui-même tout copié, tout collationné. Quant à ses traductions, nous les prenons comme il les donne, sous toute réserve, mais non sans reconnaissance, car nous lui savons gré de son initiative, même un peu hasardeuse. Restent ses documents, sur lesquels, nous a-t-on dit, ses confrères en paléographie pourraient lui faire quelques chicanes. A-t-il bien lu tous les passages, choisi les meilleures versions, connu

tous les manuscrits? Dans quelques-uns de ces traités, dans le troisième, par exemple, a-t-il laissé, notamment sur la question des modes, des lacunes qu'il valait mieux combler? Tout cela ne serait pas bien grave, et encore nous n'affirmons rien, car les plus érudits, surtout quand ils critiquent, peuvent eux-même se tromper.

M. de Coussemaker ne conduit son histoire que vers la fin du douzième siècle ; si son regard s'étend sur le treizième et sur le quatorzième, ce ne n'est qu'à vol d'oiseau et presque à la dérobée. Sa tâche lui paraît remplie, quand il a dit sur le déchant tout ce qu'il avait à en dire. Il le décrit sous toutes ses faces, en expose toutes les variétés, en commente toutes les règles, et s'arrête comme un homme qui vient d'épuiser son sujet.

Sans contredit, l'histoire du déchant est le principal épisode et, pour ainsi dire, le fond de l'histoire de l'harmonie au moyen âge. Le contre-point du quinzième siècle n'est autre chose que le déchant du douzième avec quelques développements de plus; il n'y a de changé que le mot. Est-ce une raison pour passer sous silence tout ce qui vient après le douzième siècle? Devenu contre-point, le déchant n'a-t-il pas son histoire, et cette histoire ne fait-elle pas implicitement partie de l'œuvre de M. de Coussemaker, n'est-elle pas comme promise et annoncée dans le titre qu'il a choisi?

Le moyen âge musical, loin de finir plus tôt que le moyen âge littéraire, dure, au contraire, près de cent ans de plus ; musicalement parlant, le seizième siècle tout entier appartient au moyen âge. Cet esprit de nouveauté qui anime alors le monde, ce besoin de changement qui éclate dans tous les

autres arts, on n'en voit pas, dans la musique, une seule étincelle. Les idées, les abus, les habitudes, qui s'y sont établis depuis deux ou trois siècles, se perpétuent paisiblement. C'est toujours le même luxe de tours de force et de subtilités, toujours les mêmes jeux de notes disposées en zigzag, en losanges, en lignes serpentantes et contrariées, musique composée pour les yeux bien plus que pour les oreilles. Cette scolastique musicale, en germe dès le douzième siècle, se développe au treizième, s'amplifie avec le quatorzième et le quinzième, et ne fait que redoubler au seizième. Pas d'autres nouveautés que quelques raffinements de plus résultant de l'emploi du contre-point double, c'est-à-dire des canons et des imitations, et un goût toujours croissant de ces profanations de l'art et du bon sens, connues, depuis trois cents ans au moins, sous le nom de *musique farcie*, et dont les *motets* ou déchants à *paroles différentes*, c'est-à-dire moitié sacrées moitié profanes, avaient donné le scandaleux exemple. Palestrina lui-même, s'il balaya ce pédantisme, s'il éclaira des purs rayons de son génie la dernière partie du seizième siècle, ne fut pas novateur pour cela. Il ne se proposa ni d'inventer, ni de marcher en avant. Son but fut de rétablir ce qui était altéré, de se servir exclusivement des moyens en usage avant lui, mais de s'en bien servir. Il sut faire des chefs-d'œuvre tout en se conformant aux lois et aux exigences de l'harmonie consonnante, sans se permettre d'autres dissonances que les dissonances artificielles, et en tirant de cet ancien système tout ce qui pouvait en sortir. C'en était le dernier mot. Dès le lendemain, Monteverde allait faire non plus une réforme, mais une révolution, aborder sans pré

paration les dissonances naturelles, créer l'harmonie chromatique, et commencer une ère vraiment nouvelle, l'ère de la musique passionée, de la musique dramatique, et de la tonalité moderne.

Ne semble-t-il donc pas que M. de Coussemaker s'arrête un peu trop tôt? Pour compléter son œuvre, pour être quitte avec nous, il faudrait qu'il eût débrouillé et mis au jour ces trois ou quatre siècles, dont il nous parle à peine. Qu'il s'arrête au moment où paraît Monteverde, rien de mieux : à partir du dix-septième siècle, la scène a changé de face ; l'histoire peut, à la rigueur, se passer de l'érudition ; c'est un autre sujet. Nous ne demandons à M. de Coussemaker que d'achever le sien. Il y a là des difficultés qu'il lui appartient d'affronter, et tout ne serait pas ingrat dans cette tâche, puisqu'il la terminerait en nous parlant de Palestrina.

VII

NOUVELLE
EXPLICATION DES NEUMES

POUR SERVIR

A LA RESTAURATION COMPLÈTE DU CHANT GRÉGORIEN

L'étude de l'archéologie musicale sans avoir fait de grands progrès depuis quelques années, n'est cependant pas restée stationnaire. De nombreux érudits lui consacrent leurs veilles; les uns d'une façon modeste, se bornant à transcrire, à commenter, à mettre au jour des documents inédits; les autres, plus hardis, cherchant sans se lasser le mot du grand mystère, la clef de la notation *neumatique*. Déjà même il en est qui pensent l'avoir trouvée, et qui sont prêts, quand on voudra, à restituer le chant grégorien dans sa pureté primitive. De ce nombre est M. l'abbé Raillard, auteur d'un nouveau traité sur la lecture et sur l'interprétation des *neumes*.

On est d'abord un peu surpris du ton de confiance qui

règne dans cet ouvrage. L'auteur paraît lire couramment ces vieux signes de notation si longtemps réputés illisibles. Mais quel est son secret? Les explications qu'il donne sont-elles suffisantes? Ne les voudrait-on pas plus développées, plus claires, plus méthodiques. Il faut se donner quelque peine pour savoir ce qu'il y a dans ce livre. Par bonheur, hâtons-nous de le dire, cette peine n'est pas stérile. Sans s'être approché du but autant qu'il le suppose, M. l'abbé Raillard a certainement fait un grand pas. Aussi malgré l'aridité de ce genre de questions, il faut qu'on nous permette encore d'en dire quelques mots, seulement pour indiquer ce qu'il y a, selon nous, de neuf et d'original dans le travail de M. l'abbé Raillard.

On se rappelle qu'à propos de cette question des *neumes*, après avoir analysé les travaux de M. Théodore Nisard, ceux de M. Coussemaker et du P. Lambillotte, les essais de M. Tardif, les opinions de MM. de la Fage et d'Ortigue, nous avions accueilli, non sans regret, les conclusions un peu désespérantes de notre savant confrère M. Vincent, lequel, plein d'espoir au début, et croyant à la possibilité de déchiffrer *à priori* l'intonation des neumes primitifs, proclamait, après mûr examen, l'insolubilité du problème.

M. l'abbé Raillard part du même principe. Comme M. Vincent, il croit que les neumes *en champ libre*, sans barre horizontale, les neumes primitifs, en un mot, sont par eux-mêmes insuffisants, soit à déterminer le ton général d'un morceau, soit à donner exactement à chaque note son degré respectif d'élévation ou d'abaissement. Il ne tente donc pas comme ses prédécesseurs, de vains efforts pour découvrir

dans les neumes, les signes indicateurs des intervalles ou tout au moins la clef de la tonique. Cette clef existe-t-elle? Le *Pressus* est-il cette clef? Est-ce, au contraire, tel autre signe? Peu lui importe. Pour lui les neumes sont, quant à l'intonation, une écriture imparfaite et qui jamais, par conséquent, n'a pu être exactement lisible sans un certain secours de la tradition orale. Or chacun sait que depuis le seizième siècle, cette tradition est à peu près perdue.

Comment donc M. l'abbé Raillard prétend-il rétablir dans son intégrité première le chant grégorien?

Le voici : ce n'est pas l'intonation qu'il cherche dans les neumes, c'est un autre élément de l'ancienne musique, élément tout aussi nécessaire et encore plus altéré peut-être par l'action du temps, c'est le rhythme, ou plutôt la valeur proportionnelle des notes et le mode d'exécution. Cet élément essentiel du chant grégorien, les neumes seuls, selon M. l'abbé Raillard, peuvent nous l'enseigner, et ils le peuvent sans le secours de la tradition orale, pour peu qu'avec discernement on étudie leur configuration. Tel est en deux mots son système.

Quant à l'intonation, il regrette sans doute que les neumes par eux-mêmes ne puissent nous l'apprendre ; qu'ils ne nous disent exactement ni le nombre, ni la valeur tonale, ni les justes intervalles des notes chantées au septième siècle, c'est un malheur, dit-il, mais un malheur réparable, attendu qu'ils nous reste un moyen approximatif, il est vrai, mais néanmoins presque infaillible, de retrouver, si nous le voulons bien, et ce nombre, et cette valeur tonale, et ces justes intervalles des notes grégoriennes. Ce moyen c'est de confron-

ter les manuscrits liturgiques en remontant de siècle en siècle, depuis la notation carrée sur quatre lignes jusqu'à la notation *semi-guidonienne* et aux *points superposés*. En procédant ainsi du connu à l'inconnu, et en s'arrêtant aux leçons concordantes, c'est-à-dire consacrées par l'unanimité ou par la grande majorité des exemples, on doit retrouver en effet un texte presque pur et tel, à peu de chose près, que l'avait réglé saint Grégoire.

Ce qui fortifie cet espoir, c'est une observation que nous croyons fondée et sur laquelle l'auteur a raison d'insister. Il a reconnu, dit-il, que les chants de l'Église, considérés comme les plus anciens, présentent dans les manuscrits des variantes beaucoup moins nombreuses que les chants plus modernes et composés à une époque où des notations plus parfaites et indiquant clairement les intervalles musicaux, commençaient à être en usage. D'où il suit que l'imperfection même de la notation primitive et la nécessité de maintenir les traditions pour ne pas multiplier les difficultés de lecture, auraient servi de frein à la tendance au changement, tendance inévitable même au sein de l'Église. D'où nous devons encore conclure qu'entre les premiers manuscrits lisibles et l'époque de saint Grégoire, c'est-à-dire pendant trois siècles environ, les changements, soit dans le nombre des notes appliquées à chaque syllabe, soit dans la valeur tonale de ces notes, peuvent être considérés à peu près comme nuls. Cette hypothèse étant admise et la confrontation des manuscrits étant faite avec soin, on serait donc en droit de regarder l'intonation qui sortirait de ce travail comme à peu près équivalente à la vraie intonation grégorienne.

Ce n'est pas là chez l'auteur une pure théorie : c'est une expérience. Cette confrontation qu'il recommande, il l'a faite lui-même sur une grande échelle. Plus de cent manuscrits de tous les âges et de tous les systèmes, ont été dépouillés, comparés et confrontés par lui. Ce travail a donné naissance à une foule de tableaux synoptiques dont l'impression complète serait trop dispendieuse, mais qui nous sont communiqués par extraits importants à la suite du livre. Rien de plus curieux que ces tableaux : d'un seul coup d'œil on reconnaît une concordance vraiment extraordinaire entre des documents d'origine et de dates si différentes. Déjà M. Th. Nisard avait conçu l'idée de ces comparaisons rétrospectives et s'en était servi comme d'un moyen de contrôler ses propres conjectures, sur la valeur tonale des signes neumatiques. Il avait poussé loin cette investigation, car il est, lui aussi, un infatigable travailleur, mais dans son *spécimen*, soumis à l'Académie des inscriptions, le nombre des manuscrits confrontés ne dépassait pas quinze ou vingt. Ce qui nous semble résulter des tableaux plus complets de M. l'abbé Raillard, c'est qu'en effet, même en renonçant à lire directement et *à priori* l'écriture neumatique primitive, on peut, à force de patience, reconstruire aujourd'hui l'édifice mélodique de saint Grégoire. La quantité de notes appliquées à chaque syllabe du texte liturgique, la place que chacune de ces notes occupait sur l'échelle sonore, voilà deux inconnues qui se peuvent dégager, sinon avec complète certitude, du moins d'une façon plausible et satisfaisante. Mais, cela fait, nous aura-t-on ressuscité le chant grégorien? Pas le moins du monde. Nous n'en posséderons que la charpente, le squelette, le corps sans vie, et non-seulement sans

vie, mais sans forme, sans proportion, sans dessin, sans figure. Quel sens attribuer à ces amas de notes, si rien n'en détermine la durée relative? De deux choses l'une, ou nous leur prêterons des valeurs inégales, par conjecture, au gré de notre oreille, et alors nous ferons du chant grégorien de pure fantaisie; ou, pour éviter l'arbitraire, nous donnerons à chaque note une valeur égale, et nous aurons ainsi, au lieu de phrases musicales, une psalmodie insupportable et un indigeste chaos. Ce système des notes égales, adopté par les chartreux, avec toute la rigueur monacale, et pratiquée moins sévèrement, mais généralement sur nos lutrins modernes, est à coup sûr, de toutes les transformations du chant grégorien, la plus grossière et la plus affligeante. Elle le paralyse, le pétrifie, lui ôte tout ressort, tout accent, tout esprit, toute expression humaine, sans ajouter à sa grandeur et à sa solennité. Aussi, tant qu'il faudra nous résigner à cette alternative d'attribuer à la durée des notes, dans l'ancienne musique religieuse, soit des inégalités arbitraires, soit une barbare égalité, le plus mauvais service qu'on pourra rendre au chant grégorien sera de lui restituer ses longues périodes, ses vastes séries de notes, sa parure des premiers siècles, en un mot, ce luxe que l'usage a peu à peu mis en oubli.

Voilà pourquoi, il y a trois ou quatre ans, nous nous étions permis de dire franchement notre avis aux honorables et savants rédacteur du nouveau *graduel* et du nouvel *antiphonaire remo-cambrésien.* Nous pensions qu'ils s'étaient trop hâtés, qu'ils avaient par excès de zèle compromis cette musique primitive, objet de leur vénération et de leur justes re-

grets. A supposer qu'en remontant aux sources, en revisant aussi notre liturgie musicale d'après les textes les plus anciens, *juxta manuscripta vetustissima,* ils eussent réellement retrouvé toutes les anciennes notes grégoriennes sans en oublier une, et qu'à chacune de ces notes ils eussent assigné sa véritable intonation, du moment qu'ils ne pouvaient fixer avec la même certitude la durée relative de ces notes et qu'ils n'en déterminaient la valeur que par tâtonnements hypothétique, ils faisaient au plain-chant et à sa cause un assez pauvre cadeau. La lettre sans l'esprit ! mieux vaut laisser dormir la lettre. Pour une publication de ce genre, la condition première était de pouvoir dire : voilà l'intonation grégorienne dans toute sa richesse primitive, et en même temps voici la clef du rhythme grégorien.

Eh bien, c'est justement cette clef merveilleuse que M. l'abbé Raillard s'engage à nous donner. Comment l'a-t-il trouvée ? sur quoi se fonde sa découverte ? voilà ce qu'il s'agit d'expliquer maintenant.

Son point de départ est une phrase du prologue de Gui d'Arezzo, invoquée déjà bien des fois, mais seulement à propos de la question d'intonation. Ce passage établit en effet que les neumes, quand il sont correctement tracés comme ils doivent l'être (*si ut debent ex industria componantur*), nous enseignent, par leur propre configuration (*in ipsa neumarum figura monstratur*), si une note est relativement à celle qui la précède ou plus grave ou plus aiguë, ou à l'unisson (*an vox sequens ad precedentem gravior, vel acutior vel æquisona sit*). Jusque là, comme on voit, l'intonation seule est en jeu ; mais cette même phrase dit encore autre

chose : elle dit que les neumes, par leur configuration, nous font également connaître la lenteur ou la rapidité des notes et les repos, les divisions de la mélodie (*quæ sint voces morosæ, et subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur*). Ainsi les signes neumatiques, selon Gui d'Arezzo, avaient double fonction : ils indiquaient à la fois l'intonation et le rhythme ; l'intonation d'une manière imparfaite, puisqu'ils exprimaient seulement laquelle de deux notes contiguës était plus élevée que l'autre sans désigner au juste quel intervalle les séparait ; le rhythme au contraire, d'une façon plus complète, et tout à fait appropriée au mode d'exécution que comportait le plain-chant ; telle est du moins l'opinion de M. l'abbé Raillard.

Il n'est pas le premier sans doute qui ait étudié ce côté de la question ; les paroles du moine de Pompose, qui regardent la valeur des notes, avaient fixé l'attention de M. Nisard, de M. de Coussemaker et de quelques autres érudits ; ils en avaient tiré, comme en passant, des inductions, des hypothèses, mais jusqu'ici personne ne s'était attaché avec suite et avec constance à chercher dans les neumes ce qu'on peut appeler la signification rhythmique. Le mérite de M. l'abbé Raillard est d'avoir concentré sur ce genre de problème, toute l'énergie, toute la patience de son érudition ; d'avoir analysé, décomposé, transcrit et comparé des milliers de signes neumatiques pour découvrir les valeurs respectives des sons qu'ils représentent, les inflexions de voix, les effets de gosier, les procédés et les mystères de l'ancienne exécution grégorienne. Lors même que sur quelques points il n'aurait obtenu que des données conjecturales, on peut dire que sur

beaucoup d'autres les résultats qu'il propose semblent rigoureusement certains.

Et d'abord la distinction fondamentale entre les deux signes générateurs de tous les autres signes neumatiques, entre le *point* et la *virgule*, *punctum et virgula*, ne saurait être contestée. Elle ne lui appartient pas en propre. Mais si ses prédécesseurs l'avaient entrevue et indiquée, il en profite mieux que personne. Cette distinction consiste à considérer le *point* comme l'image du son bref et la *virgule* au contraire comme un signe de prolongation. La confrontation des manuscrits ne laisse aucun doute à cet égard. Au quatorzième et au quinzième siècle, le point est toujours traduit par une note losange, tandis que la virgule est représentée par une carrée à queue. Or, on sait que dans ces deux siècles, les notations du plain-chant qui se permettent encore d'exprimer des inégalités de valeur, représentent la brève par la losange, la noire brève par la carrée, et la longue par la carrée à queue. On peut même dire que la queue est ici un souvenir traditionnel de l'ancienne virgule neumatique.

Remarquons en passant que ces représentations de la durée contrarient quelque peu nos modernes habitudes. La notation musicale actuelle nous accoutume à considérer la queue comme un indice d'abréviation. La *blanche* par exemple ne vaut que la moitié de la *ronde*, et la seule différence entre la *ronde* et la *blanche* est que celle-ci est armée d'une queue et que la *ronde* n'en a pas. Ajoutons que dans le langage parlé, ou pour mieux dire dans la parole écrite, l'indice d'un repos prolongé ce n'est pas la virgule mais le point. Nous sommes donc d'abord surpris en voyant que dans l'écriture

neumatique le point exprime un son plus bref que la virgule. Le fait n'en est pas moins constant et M. l'abbé Raillard n'a besoin que de le confirmer et non de le découvrir. Mais ce qu'il a trouvé seul, ce nous semble, ce que nous n'avions encore vu nulle part, c'est la signification de certains petits traits tantôt obliques, tantôt horizontaux, un peu plus courts que la virgule, qu'on prenait jusqu'ici pour des virgules mal formées et qui, pour M. l'abbé Raillard, sont des signes intermédiaires entre la virgule et le point, représentant par conséquent une durée moyenne, ou si l'on veut la semi-brève.

Le voilà donc en possession de trois sortes de signes exprimant trois degrés divers de la durée d'un son. C'est tout ce qu'il en faut, généralement parlant, pour traduire des pensées musicales. Deux degrés seulement, ce serait trop peu ; avec trois on peut à la rigueur écrire, non pas des opéras, mais de la musique religieuse. La notation moderne a multiplié beaucoup ces subdivisions de la durée; depuis la *ronde* jusqu'à la triple croche il y en a six, et on en ajoute quelquefois un septième, la quadruple croche, sans compter qu'à chacune de ces valeurs peut s'ajouter encore moitié de sa propre durée par l'adjonction d'un point placé devant la note, ce qui multiplie d'autant le nombre des subdivisions. Mais tout ce luxe de fractions dans la mesure du temps n'est vraiment nécessaire que pour exprimer avec la précision qu'exige l'harmonie concertante, les contrastes et les caprices de la musique instrumentale. Pour la voix, au contraire, et surtout pour la voix qui chante seule, condition primitive du plain-chant, trois subdivisions suffisent à former le tissu

musical, sauf à marquer par certains signes particuliers, les accidents de la mélodie, les notes de passage, les ports de voix, les trilles et autres agréments rapides et précipités.

Ces trois représentations fondamentales de la durée, le point, la demi-virgule et la virgule entière sont tous trois des neumes simples, c'est-à-dire n'exprimant chacun qu'une seule note, mais ils entrent comme éléments dans la composition de tous les autres neumes, si complexes qu'ils puissent être et quelque soit le nombre des notes qu'ils expriment ou le genre d'ornement qu'ils figurent. D'une part le *podatus*, le *clivis*, le *torculus*, le *porrectus*, le *scandicus*, le *climacus* et autres signes indicateurs de notes essentielles à la mélodie, d'autre part l'*epiphonus*, le *cephalicus*, le *strophicus*, et autres signes équivalents soit aux *appogiature*, soit aux notes d'agrément de la musique moderne, ne sont tous que des combinaisons plus ou moins compliquées de *points*, de *demi-virgules* et de *grandes virgules* réunis et groupés ensemble. Dès lors on doit comprendre que pour déterminer le rhythme intérieur de ces groupes, M. l'abbé Raillard n'a besoin que de les décomposer, d'en distinguer chaque élément et d'attribuer à chacun la valeur qui lui est propre.

Ce travail de décomposition, cette analyse de tous les neumes plus ou moins complexes, nous semble une œuvre de rare sagacité, sans que nous puissions répondre que tous les résultats en soient inattaquables. L'auteur lui-même oserait-il l'affirmer? Quand il s'agit d'apprécier l'exacte direction et la longueur précise de petits traits si déliés, si mal formés, si indécis, parfois si peu lisibles, comment l'erreur n'aurait-elle

pas sa part? Notre dessein d'ailleurs n'est pas de contrôler dans ses détails cette sorte d'anatomie des valeurs neumatiques. Pour une telle tâche la patience et l'autorité nous manqueraient également. Nous ne voulons hasarder qu'un doute : l'auteur ne se fait-il quelque illusion sur la portée pratique des préceptes qu'il donne? Il répète à plusieurs reprises que son système d'interprétation est aussi sûr que facile, que sa théorie permet d'exécuter le chant grégorien dans toutes ses nuances les plus minutieuses, et que, pour retrouver sous les groupes neumatiques les valeurs relatives des notes, les inflexions de voix, les traits, les ornements qu'ils représentent, il n'y a qu'à les traduire suivant les règles et les principes qu'il a développés. Rien de mieux ; à condition pourtant de trouver des élèves non moins habiles que le maître, musiciens et liturgistes comme lui et ayant, eux aussi, lu des centaines de manuscrits. Nous croyons qu'en pareille matière les explications écrites ne sont guère suffisantes et qu'il faut des leçons plus sûres et plus puissantes, l'exemple et la tradition.

C'est pour y suppléer sans doute que M. l'abbé Raillard a fait suivre son traité théorique de quelques fragments de chants religieux, extraits des manuscrits de Worms et de Saint-Gall et d'autres monuments paléographiques, traduits et commentés par lui en notation moderne. On trouve là son système en action ; on peut le juger sur ses œuvres. Reste à savoir si sa seule théorie, telle qu'elle est exposée dans son livre peut façonner un musicien à rhythmer ainsi le plain-chant, avec le seul secours des neumes, ces neumes fussent-ils écrits sur quatre lignes et facilement déchiffrables ! Cela nous paraît douteux ; et nous ne parlons encore que de la moindre diffi-

culté, celle de comprendre et de traduire : reste l'exécution, ce qui est autrement difficile.

Ici nous retrouvons tous les doutes que nous nous permettions d'exprimer au sujet du *graduel* et de l'*antiphonaire* de la commission *rémo-cambraisienne*. Qu'il y ait un progrès notable dans la nouvelle tentative, nous en tombons d'accord. Les phrases sont mieux coupées, mieux conduites, les repos motivés, même au travers de l'extrême abondance de ces notes, intégralement restituées, on peut suivre une idée; on peut se reconnaître, se diriger ; le rhythme est intelligible. Il y a donc lieu de croire que ces essais de traduction sont plus près de la vérité que la version de Reims et de Cambray. Mais fussent-ils la vérité même, où sont les chantres en état de les exécuter avec le sentiment, l'expression, la justesse de style que comporte une telle musique? L'auteur les connaît-il? peut-il les indiquer? Il confesse que non, tout en nous affirmant qu'on commence à chanter d'une façon très-tolérable le graduel de la commission dans les diocèses qui ont cru devoir l'adopter.

Si le fait est exact il vaut la peine du voyage. Nous n'en saurions parler, n'en ayant pas jugé nous-même. Nous constatons seulement que, de l'aveu de l'auteur, il faudrait bien du temps, bien des soins, un zèle infatigable, de pénibles études pour former, non pas même dans toutes nos églises de village, mais dans les principales paroisses de France, les chantres ou plutôt les artistes consommés qui seraient dignes et capables de chanter et de vocaliser la vraie mélodie grégorienne. Suffirait-il pour atteindre le but d'examiner et de mettre en vigueur, comme le demande M. l'abbé Raillard,

le décret du concile de Trente qui veut que dans les séminaires on étudie la musique et le chant? Étudier la musique, là n'est pas la question! L'art dont il s'agit ici et qu'il faudrait enseigner, ce n'est pas seulement la musique, ce n'est pas même le plain-chant, c'est ce qu'il y a de plus rare et de plus introuvable, un art perdu, un art sans analogue, presque indéfinissable, une sorte de récitatif à rhythme indéterminé, onctueux, pénétrant, séraphique et majestueux en même temps. On le rêve ce récitatif, on l'imagine, mais comment l'enseigner?

De tous les genres de musique le moins soumis aux règles didactiques, à l'enseignement abstrait, le moins fait pour se transmettre sans tradition et sans exemple, c'est le récitatif. La musique mesurée, on peut à la rigueur la comprendre sans maître, sans école, l'interpréter soi-même, par pur instinct : la mesure vous initie, vous guide, vous soutient, vous conduit; mais le récitatif, le chant oratoire, c'est un genre mixte, un mélange de naturel et de convention dont les secrets intimes ne se peuvent deviner. Encore s'il s'agissait du récitatif syllabique, tel qu'il existe sur nos théâtres, sorte de chant qui n'attribue, sauf de rares exceptions, qu'un seul son, une seule note à chaque fraction des mots, on pourrait en se pénétrant bien du vrai sens des paroles, retrouver par soi-même sinon tous les effets d'une ancienne déclamation perdue, du moins des effets nouveaux d'une beauté équivalente; mais les mélodies grégoriennes ne ressemblent à nos récitatifs que par l'absence de la mesure, du reste elles en diffèrent complétement surtout dans les *graduels* et autres morceaux d'apparat; ce sont moins des récitatifs que des séries de *voca-*

lises, c'est-à-dire ce qu'il y a dans l'art du chant de plus subtil, de moins déterminé, de plus insaisissable; ce qui peut s'imiter et non se définir. Les traductions qu'on nous donne de tous ces effets de gosier, de ces trilles, de ces saccades, de ces tremblements, de ces ondulations de voix ne peuvent être que des conjectures plus ou moins ingénieuses, et même parmi les signes neumatiques, indicateurs des notes d'agrément, il en est comme le *quilisma* par exemple, qui n'ont, avec les procédés de nos chanteurs modernes, aucune espèce d'analogie, qu'on ne peut écrire par conséquent que par des équivalents dont on reconnaît soi-même l'imperfection et l'impuissance; comment donc les exécuter!

Ainsi nous persistons à croire qu'une véritable et satisfaisante restauration pratique du chant grégorien n'est en réalité qu'une généreuse utopie. Nous le disons bien bas, ne voulant pas décourager le zèle de nos investigateurs, car il est des trésors dont la recherche est utile, dût-on ne les trouver jamais. En travaillant à cette exhumation du chant grégorien peut-être parviendra-t-on, sans nous le restituer dans sa beauté primitive, à embellir du moins ses monotones ruines, et le peu qui nous reste de sa splendeur. Quand cette ardeur restauratrice ne servirait qu'à protéger nos églises contre l'envahissement continu de la musique moderne et théâtrale, ce serait déjà un vrai bienfait. Mais indépendamment du résultat pratique qu'on peut attendre de ces efforts, il en est un plus certain et qu'il importe d'encourager, c'est le résultat scientifique. Offrir aux érudits des notions neuves, des conjectures heureuses sur un problème aussi obscur que celui de l'écriture neumatique ce n'est pas chose à dédaigner. Dans cette

œuvre de patience M. l'abbé Raillard a bien payé sa part : aussi sans partager toutes ses espérances, nous demandons qu'il soit rendu justice à son zèle et à ses travaux.

Les études qu'on va lire, relatives à la musique moderne, n'ont guère aujourd'hui d'autre prix que d'avoir été écrites et publiées il y a bientôt quarante ans. Neuves alors, et presque téméraires, elles pèchent maintenant par un autre côté, et risqueraient peut-être de sembler rebattues, si le lecteur ne tenait compte de la circonstance atténuante que nous invoquons pour elles.

IX

DE LA
MUSIQUE THÉATRALE EN FRANCE

I

Tout homme qui aime la musique, et qui la juge de bonne foi, ne peut jeter les yeux sur notre scène musicale sans la reconnaître inférieure à celles de l'Allemagne et de l'Italie. Cependant nous n'avons pas manqué d'hommes d'un beau talent et d'un certain génie, nous possédons d'admirables morceaux de chant et d'orchestre, et même il y a dans nos compositions je ne sais quel charme et quelle justesse d'expression, je ne sais quelle facture sage et élégante que nous envieraient en vain nos rivaux. Malgré tant d'avantages, il n'en faut pas moins leur céder le pas; nos partitions, belles par les détails, n'ont jamais qu'un ensemble mesquin; elles sont

pauvres en mélodie et surtout en développements dramatiques : toujours on y sent quelque chose d'incomplet, d'étroit, de gêné, en un mot nous ne faisons jamais, comme le disent nos voisins, que de la petite musique.

D'où vient cela ? Est-ce à la langue, est-ce au climat, est-ce à l'absence du sentiment naturel de la musique qu'il faut s'en prendre ? Beaucoup l'ont déjà dit, mais à tort, selon nous. Notre langue n'est ni moins sonore ni moins harmonieuse que celle des compatriotes de Mozart, notre climat n'est pas, comme celui de la Hollande ou de l'Angleterre, mortel aux belles voix ; celles qu'aujourd'hui l'on admire le plus en Europe ne sont-elles pas pour la plupart nées sur les bords de la Durance ou aux pieds des Pyrénées ? La nation, quoi qu'on dise, est organisée pour la musique[1] ; nos airs populaires ne sont-il pas en général pleins de rhythme, de franchise et même de grâce ? Trouve-t-on beaucoup de boléros ou de barcaroles où l'instinct de la musique se trahisse avec plus de vivacité que dans les chansonnettes de l'Auvergne, dans les valses du Béarn ou les rondes de la Provence ? Enfin, ne sommes-nous pas habiles et très-habiles dans l'exécution instrumentale? et ne possédons-nous pas le don heureux de la romance, n'en sommes-nous même pas presque uniques

[1] Je n'en veux pour preuve que les merveilleux effets obtenus par la méthode Wilhelm. Ceux qui ont assisté aux séances publiques de l'Orphéon savent à quoi s'en tenir sur la prétendue impossibilité de faire chanter juste et en parties nos ouvriers de tout sexe et de tout âge. Je ne crois pas que dans aucun autre pays on obtienne une plus grande sûreté d'intonation, une observation plus exacte et plus intelligente de la mesure et du rhythme, des nuances plus délicates, en un mot, une exécution qui laisse aussi peu à désirer.

possesseurs? Les jolies romances naissent d'elles-mêmes sur notre sol, comme les saillies et les mots heureux. Daleyrac, en une matinée, composa la romance de sa Nina, et Paësiello, de son propre aveu, mit presque un mois à faire la sienne; encore y trouve-t-on plus d'une phrase que pourrait réclamer le musicien français.

Voilà notre beau côté; la nature, comme on voit, ne nous a pas mal partagés: d'où vient donc que notre musique théâtrale, et celle-là surtout qui nous appartient le plus particulièrement, la musique d'opéra-comique, est en général si mesquine, si chétive et si peu colorée?

Osons même le dire avec franchise, a-t-il jamais existé en France telle chose qu'on puisse appeler musique dramatique? Ici bien des gens vont se récrier, on trouvera l'hypothèse téméraire, peut-être même antinationale. Mais, de grâce, avant de prononcer l'anathème, qu'on nous laisse nous expliquer.

Qu'il y ait en France des compositeurs et de très-bons compositeurs, des partition et de très-belles partitions, nous nous gardons d'en douter; mais que les compositeurs aient jamais eu la faculté de faire de la musique, de la véritable musique dramatique, c'est là ce que nous nions. Un concours de circonstances plus fortes qu'eux leur a si bien lié les mains, que leur art, étouffé dès sa naissance par un autre art auquel pour son malheur il avait dû s'associer, n'a jamais pu se développer ni prendre franchement racine parmi nous.

C'est une loi pour les arts, loi que leur impose sans doute leur communauté d'origine et de fin, de s'entr'aider mutuellement, de se porter secours les uns aux autres à charge de

revanche. Celui qui est secouru doit briller seul, et les autres en bons frères tout en lui prêtant leur éclat, doivent s'effacer si bien qu'on oublie pour ainsi dire leur présence. Ainsi l'architecture à elle seule se trouve trop froide, trop inanimée : la sculpture lui apporte ses statues, et non-seulment elle les lui donne, mais elle consent qu'on n'y prenne pas garde. Sans cette condition le présent serait plus dangereux qu'utile. Voyez le Duomo de Milan, il est hérissé d'un millier de statues; eh bien, l'architecture n'en domine pas moins : les statues font un admirable effet, mais elles ne jouent pas le premier rôle ; aussi le Duomo est un merveilleux monument.

Il en est de même de la danse : elle ne peut se passer de la musique; mais il faut pour que la danse atteigne son but, que la musique l'accompagne sans prétention ; il faut qu'on l'entende, mais qu'on ne l'aperçoive pas.

Que si l'art destiné à dominer, au lieu d'auxiliaires, trouve des rivaux, tout est perdu. Qui n'éprouve de l'impatience et même une véritable fatigue à entendre un solo de violon accompagner un solo de danse? Les deux arts en luttant se détruisent au lieu de s'aider. Que sera-ce donc si celui des deux qui devait s'effacer vient à usurper le rôle de l'autre? Ce dernier n'existera plus, car, encore un coup, tout art qui se met au service d'un autre art, ne doit pas et ne peut pas avoir une existence propre. Les conditions matérielles de l'existence ont beau ne pas disparaître, la vie, la vie individuelle s'enfuit : être esclave pour l'art, c'est ne pas être. Condamnez la peinture à n'exercer ses pinceaux que pour colorier des statues, il y aura des peintres sans doute, car il y aura du noir, du blanc, du rouge à broyer et à mettre en œuvre, mais la

peinture où sera-t-elle? Peut-elle exister sans la magie des clairs et des ombres, sans les illusions de la perspective? La peinture n'existera pas.

Voilà dans quel sens nous disons que la musique dramatique n'a jamais existé sur notre scène, c'est qu'elle n'a jamais pu y occuper la première place. Au lieu d'y paraître en reine, traînant à sa suite les autres arts, demandant à la peinture des illusions pour les yeux, à la danse et au drame des occasions pour se produire sous ses faces diverses, c'est elle-même qui a été mise à la suite ; elle a été, elle est encore la servante du drame. De sorte que nous avons bien, si l'on veut, des drames en musique ; mais de la musique dramatique, il n'en existe pas chez nous [1].

Le malheur a été qu'avant l'introduction de la musique sur notre scène, le public en France avait déjà pris des habitudes théâtrales; il avait contracté une passion très-vive, et si vive que plusieurs siècles n'ont pu l'éteindre, pour ce qu'on nomme l'intérêt dramatique. Héritier de l'esprit des Athéniens, les fictions du théâtre étaient devenues, pour lui comme pour eux, une nourriture nécessaire; c'était son premier plaisir et partant son premier besoin. Aussi qu'arriva-t-il quand la musique fut admise à prêter au drame son rhythme et sa mélodie? Elle ne fut reçue que sous condition, et d'abord il fut décidé qu'elle ne dérangerait rien au plaisir que le drame à lui seul devait faire naître : que par conséquent elle garderait presque toujours bouche close, que quand elle élèverait la voix, elle ne le ferait que de telle ou telle façon, en

[1] Nous rappelons que c'est en 1825 que ces pages ont été écrites.

un mot qu'elle se mettrait humblement au service de la parole, comme déjà elle s'était mise aux gages des pirouettes et des entrechats. Le drame demeura donc seul maître de la scène et de l'attention du public, et la pauvre musique fut en quelque sorte reléguée derrière la toile. En vain réclama-t-elle, en vain demanda-t-elle, ce qui était bien raisonnable, part égale dans l'association, il fallut se contenter du rôle subalterne; et, chose incroyable, après plus de cent ans de patience, elle n'a pas obtenu son émancipation. En effet, que demande-t-on encore aujourd'hui à notre théâtre musical? Une intrigue amusante, des scènes bien filées, un dénoûment piquant, des vers ingénieux et lardés de bons mots; permis ensuite au musicien de glisser par-ci par-là quelques morceaux de chants, agréables s'il est possible, mais surtout pas trop longs; qui flattent l'oreille, mais sans distraire l'esprit. C'est un plaisir accessoire qui n'ôte rien au plaisir principal et qui même lui sert d'assaisonnement, comme certains hors d'œuvre destinés à aiguiser l'appétit.

Voilà donc la musique telle qu'on l'a faite sur notre scène, pâle fantôme, comme on voit, que nous ne pouvons consentir à prendre pour un être réel et vivant.

Mais ici, nous le savons, les objections vont venir en foule: allons d'abord au-devant des plus saillantes. Sans doute, va-t-on dire, vous ne parlez que de notre opéra-comique; mais l'opéra, le grand opéra qu'en faites-vous? Prétendez-vous que la musique ne s'y développe pas tout à son aise? N'a-t-elle pas des récitatifs, des grands airs, et des serviteurs tant qu'elle en veut?

Nous pourrions mettre ici le grand opéra hors de cause

par des fins de non-recevoir, soit en prouvant que la musique qu'on y fait, n'est pas, à proprement parler, française; que ce genre à demi bâtard, importé en France par des étrangers, n'a jamais pu s'y soutenir avec quelque honneur que par eux, témoins les noms de Gluck, de Piccini, de Spontini, etc., soit en demandant si la musique telle qu'on l'exécute à l'Opéra, a décemment le droit de s'appeler encore musique; mais nous aimons mieux aborder de front la difficulté; et nous disons : Mettez d'un côté la musique, du plus bel opéra, et de l'autre les brillants costumes, les danses, les changements à vue et les merveilles de M. Ciceri, puis demandez aux habitués du théâtre ce qu'ils préfèrent, leur réponse vous apprendra quelle est, même à l'Opéra, la part de la musique.

Mais, ajoutera-t-on, vous n'oserez pas dire que des hommes tels que Grétry, Daleyrac, Méhul, Boïeldieu, se soient laissé faire la loi par leur faiseurs de drame; que leur art n'ait pas trouvé entre leurs mains la liberté et la vie.

D'abord, Grétry eut le bonheur de n'avoir affaire qu'à des auteurs qui, comme Sedaine par exemple, avaient plutôt l'instinct de la scène que l'amour du bel esprit. L'occasion était belle, Grétry la saisit et gagna du terrain. Il fit si bien, que le parterre, qui du reste ne demandait pas mieux, eut bientôt partagé son affection entre le musicien et le poëte. Phénomène vraiment merveilleux, la musique se vit placée sur le même piédestal que le drame. C'était déjà beaucoup pour le plaisir des amateurs du temps, mais pour le triomphe de l'art ce n'était encore rien.

Quant à Méhul et à Boïeldieu ils ont hérité quelquefois de

la bonne fortune de Grétry, ils ont fait d'assez importantes conquêtes, mais toujours par voie de transaction et d'échange, jamais ils n'ont pu, malgré leur ascendant, s'emparer de la scène toute entière. L'introduction plus fréquente de morceaux d'ensemble, les dimensions un peu plus larges dans les chants et dans les accompagnements, voilà en définitive quels ont été les fruits de leurs victoires. Le drame n'en demeurait pas moins toujours maître du terrain.

Mais peut-être, va-t-on nous dire, le public français n'est-il pas né pour la véritable musique dramatique : pourquoi vouloir faire violence à ses goûts ? — Le public est comme les enfants ; il faut qu'on lui apprenne comment on s'amuse. On ne connaît ses goûts qu'en les interrogeant. Le public aimait les tableaux de Boucher, ce qui n'a pas empêché qu'il a pu aimer ceux de David, et qu'il en peut encore aimer d'autres. Encore une fois, il y a dans notre nation un excellent germe musical qui ne demande pour porter ses fruits qu'à être bien développé. C'est ce goût, ce besoin de musique dramatique, qui, ne pouvant se satisfaire dans nos théâtres français, grossit tous les jours le nombre des habitués du Théâtre-Italien. Il y a plus, la musique a eu le secret de peupler les solitudes de l'Odéon ; et par toute la France, à Bordeaux, à Lyon, à Rouen, on a vu les directeurs forcés, pour obéir au vœu du public, d'accueillir le *Rossini* mis en langue vulgaire. Assurément on ne dira pas que ce soient les vers de M. Castil-Blaze qui prêtent leur charme à la musique ; ils sont faits, comme on sait, pour mettre en fuite un parterre français : la musique a donc sur nous une singulière puissance.

Si nos compositeurs ne profitent pas de ce moment d'élan, s'ils ne savent pas enfin s'affranchir d'une manière décisive et éclatante, il faut les tenir pour indignes de leur art, il faut les livrer sans défense aux sarcasmes de l'étranger. C'est vraiment déjà merveille qu'ils aient eu si longue patience. Comment un homme qui se sent chargé de l'intérêt et de la gloire de son art n'entre-t-il pas en fureur en voyant qu'on lui fait sa part si petite? A coup sûr Mozart eût arraché *unguibus et rostro* s'il l'eût fallu, des trio, des quatuor, des finales, en un mot, tout ce qui lui était nécessaire pour se donner carrière; aussi le musicien qui, grâce au vin qu'il avait bu, disait à son poëte : « Mon ami, si je ne vous donne deux ou trois coups d'épée, je ne ferai rien qui vaille, » nous semble avoir eu parfaitement le sentiment de sa situation.

Mais que faut-il faire enfin pour tirer cette pauvre musique de ses liens, et lui rendre la vie? Nous voudrions bien ne pas le dire tout haut, car il s'agit d'un coup d'État musical, d'un véritable révolution. Mais n'importe, conspirons à découvert; voici nos plans.

Que nos musiciens, et surtout nos jeunes musiciens, qui n'ont rien à perdre aux changements et aux essais, se coalisent et proclament franchement qu'ils se font indépendants. Qu'ils disent au public : Notre art n'est plus ce qu'il était lors des farces de la foire; il a grandi, il est temps qu'il marche seul. Nous voulons que désormais vous nous écoutiez pour nous-mêmes, et rien que pour nous : vous vous ennuierez peut-être le premier jour, mais nous ne craignons rien, le second le plaisir viendra, et le troisième l'engouement. Qu'ils disent aux poëtes : Notre vasselage est rompu; soyez com-

plaisants et dociles, sinon nous nous passons de vous : il ne nous faut plus que des canevas que nous nous chargeons de rendre intéressants ; nous les ferons nous-mêmes, ou nous trouverons des faiseurs comme nous trouvons des machinistes, des décorateurs et autres fournisseurs à la toise.

Voilà le langage de véritables musiciens, d'hommes qui comprennent leur art, qui sentent que faire un opéra ne doit pas être même chose que faire un vaudeville. Surtout point de faiblesse, point de transaction : une fois l'alliance rompue, qu'on persévère avec constance. Le danger est d'autant plus grand aujourd'hui, que le drame, grâce à des mains habiles, devient de jour en jour plus spirituel, plus vivement dialogué, et par conséquent plus attrayant pour le parterre, plus redoutable pour la musique.

Ainsi, par exemple, si nous avions le bonheur de connaître M. Auber, et de pouvoir lui donner des conseils, nous lui eussions dit : Ne prêtez pas votre musique à Léocadie (ce joli drame qu'on donne depuis quelques jours à Feydeau), vous y perdriez votre peine. A quoi bon introduire vos accords au milieu de scènes si vives, si piquantes, si bien liées ! personne ne vous en saura gré ; à peine vous écoutera-t-on. Ne vous mesurez pas à si forte partie, il n'y a rien à gagner ni pour vous ni pour votre art. Certes, l'événement nous eût bien justifié.

Encore quelques poëmes comme Léocadie, et je conseille aux musiciens de dire adieu à leur art ; si les auteurs du Gymnase envahissent une fois notre Opéra, c'est l'arrêt de mort de notre pauvre musique.

Faites donc diligence, messieurs les musiciens, si vous

voulez vous délivrer de la tutelle des poëtes, si vous voulez ressusciter votre art, et vous mettre en état de soutenir la lutte contre nos voisins. Sachez vous suffire à vous-mêmes, et surtout rompez tout pacte avec M. Scribe et ses amis : ce sont gens qui font trop bien les drames, vrais fléaux pour la musique, eussiez-vous la lyre d'Orphée, jamais vous n'obtiendrez des Parisiens qu'ils préfèrent vos accords à l'esprit de ces messieurs.

II

« Mais quoi ! nous dira-t-on, que faites-vous ! vous nous promettez de la musique dramatique et vous détruisez le drame, car c'est le détruire que le condamner à n'être plus qu'un misérable canevas composé par des gens sans esprit. S'il faut digérer un poëme ridicule et ennuyeux pour entendre votre musique, nous y renonçons : dites tout franchement que vous voulez nous donner des concerts, et ne nous mettez plus en avant le mot dramatique, qui n'est qu'une déception. »

A cela nous répondons que la méprise est étrange. Quoi ! de ce que nous avons dit que la marche du drame doit être soumise aux volontés de la musique, on en voudrait conclure que le drame ne peut être que ridicule et ennuyeux : de ce que le poëte doit se contenter du second rang, il s'ensuit qu'il doit perdre son bon sens et devenir absurde ! Mais un

art, en cessant de dominer, cesse-t-il d'être un art ? son but n'est-il pas toujours de plaire ? ne peut-il se couvrir d'un voile sans prendre un masque hideux? avons-nous défendu aux statues du Duomo d'être belles ? Avons-nous dit au musicien de jouer faux et sans mesure quand il accompagne le danseur ? au peintre de barbouiller salement les décorations du théâtre?

Toutefois, hâtons-nous de le dire, il serait peu surprenant qu'on nous comprît si mal ; ceux qui complotent pour les changements et les nouveautés, chose très-souvent raisonnable et utile, quoi qu'on dise, ont en général la mauvaise habitude de déclarer, en termes clairs et précis, ce qu'il y a de mal, ce qu'il faut détruire dans les vieilles choses, et de ne parler qu'à demi mot, voire même de faire les mystérieux, quand il s'agit de dire ce qu'il faudrait mettre en place. Qu'arrive-t-il alors ? Chacun veut remplir la lacune, les imaginations se mettent en campagne, tout le monde fabrique son roman, on invente tous les projets possibles, excepté le véritable, qui seul a le sens commun ; et si le pauvre conspirateur ne se hâte de parler, c'est fait de lui : il ne passe plus que pour un homme à paradoxes, et ne convertit personne. Combien de gens n'a-t-on pas vus qui, pour choses plus graves que des opéras, ont perdu leurs affaires par semblable maladresse !

Pour nous, ne tombons pas dans cette faute. Ce n'est pas assez de dire que les drames tels qu'on les fait chez nous sont incompatibles avec la musique, il faut montrer quelle espèce de drame la musique réclame. Il faut déterminer d'une manière précise la part qui appartient au musicien et celle qui doit être accordée au poëte ; qu'on voie nettement ce qui

constitue selon nous la musique dramatique : par là nous calmerons peut-être les alarmes de ceux qui s'imaginent que nous protestons contre tout poëme qui ne serait pas absurde, et que nous demandons qu'on immole impitoyablement, en l'honneur et gloire de la musique, toute espèce de bon sens et de raison.

Qu'est-ce qu'un drame ? une action capable de nous toucher et de nous plaire, qui nous est exposée sous la forme du dialogue, au moyen d'un langage quelconque. Or, combien de langages l'homme a-t-il à sa disposition pour exposer le drame ; il en a trois : le geste, la parole, la musique.

Arrêtons-nous pour voir tout ce qui découle déjà de ce peu de mots. Le drame existe donc indépendamment de telle ou telle espèce de langage ; il n'est pas le patrimoine des seuls poëtes. Le *Bourgeois gentilhomme* est un drame comique, *Othello* est un drame tragique, non parce qu'on y parle, mais parce que l'action qui se déroule dans l'un est propre à nous faire rire, dans l'autre à nous faire pleurer. Viennent Molière et Shakspeare, ils mettront ces deux actions en œuvre à l'aide de la parole ; mais rien n'empêche que Mozart n'en fasse autant avec des notes, ou Vigano avec des gestes ; rien n'empêche surtout que chacun d'eux n'excite, à un égal degré, dans nos âmes, le sentiment dramatique, car chacun d'eux parle sa langue avec génie.

Mais si Mozart et Vigano produisent les mêmes effets que Molière et Shakspeare, sera-ce par les mêmes moyens? Non. Dites à un sculpteur et à un peintre de vous donner, chacun à sa manière, une idée d'Hercule, l'un va vous le montrer immobile, l'autre en mouvement, la massue levée, l'œil en

feu : et pourquoi, parce que chacun d'eux aura choisi l'attitude que son art sait le mieux exprimer. Il en sera de même de nos trois langages dramatiques. Le geste, dont le vocabulaire n'est ni riche ni varié, qui n'exprime ni les nuances délicates des passions ni leurs profondeurs, nous présentera le drame sous son côté le plus clair et le moins compliqué; condamné pour aller à l'âme de passer par les yeux, il saisira dans une action tout ce qu'il y a d'extérieur, d'ostensible, tout ce qui peut se donner en spectacle aux regards.

La parole, au contraire, cet interprète exact et précis de toutes nos pensées, la parole, qui non-seulement exprime les choses, mais les explique, les analyse, les enchaîne, laissera là les artifices employés par le geste, au lieu de rester à la surface, elle entrera dans les entrailles du sujet, en dévoilera tous les ressorts cachés, en nouera toutes les parties par des fils habilement tissus. Pour elle le chemin du cœur, ce ne sont pas les yeux, c'est l'esprit : elle parlera donc à l'esprit; c'est-à-dire, au lieu d'exposer, elle racontera, au lieu de faire voir, elle décrira : plus habile à peindre le passé que le présent, les réflexions que les sentiments, les pensées que les passions.

Vient ensuite la musique : ses moyens d'expression sont moins variés, moins nombreux, et surtout moins précis que ceux de la parole, mais elle gagne en intensité ce qu'elle n'a pas en étendue. Comme elle va directement, spontanément au cœur, elle ne sait rien dire à l'esprit : c'est la passion qu'elle excelle à peindre; et, par exemple, ce sentiment le plus profond de tous, que la parole s'imagine exprimer par ces mots, *je vous aime*, dites à la musique de vous le faire connaître :

peut-être au lieu de deux secondes lui faudra-t-il un quart d'heure et plus, peut-être au lieu de trois mots vous dira-t-elle vingt phrases, car telle est son allure; mais durant cette lente exposition il vous semblera que vous entrez dans l'intérieur d'une âme pleine d'amour, vous assisterez à ses moindres souffrances, à ses moindres plaisirs, et bientôt vous vous sentirez vous-même comme enivré de cette passion. Voilà les miracles de la musique. Mais qu'on la sorte de la sphère des sentiments, et qu'on la charge d'exprimer des raisonnements, des pensées, elle devient impuissante; car elle n'explique rien et raisonne encore moins. Que serait donc le drame si la musique seule se chargeait de l'exposer? Une peinture de passions et de sentiments, groupés en autant de scènes détachées; mais toute la partie intellectuelle du drame aurait disparu, il n'y aurait ni liaison, ni enchaînement, ni unité.

Ainsi chacun des trois langages, quand il est isolé, ne peut qu'imparfaitement servir d'interprète au drame, mais s'il se fait entre eux des alliances, s'ils se portent mutuellement secours, ne vont-ils pas trouver mille moyens nouveaux d'expression, dont chacun pris à part est incapable? Que la musique vienne à l'aide du geste, qu'elle se charge d'exprimer, pour ainsi dire à l'insu du spectateur, ces nuances vagues et indéfinissables des passions dont elle seule a le secret, et le geste va faire des prodiges; il nous fera comprendre, mieux que la parole même, la folie de Nina, le désespoir de Clary.

La parole, à son tour, ne négligera pas l'assistance du geste. Il est mille choses qui ne peuvent se dire et qu'un léger mouvement des yeux ou de la main fait entendre à merveille. Toutefois, comme la parole veut dominer (notez bien ce point-

ci), elle ne laissera dire au geste que ce qu'elle ne peut pas exprimer elle-même, ce qu'on ne peut faire comprendre qu'aux yeux : c'est un auxiliaire qu'elle veut et non pas un émule.

Quant à la musique, elle aura recours et au geste et à la parole, ou, pour prendre des termes moins abstraits, à l'acteur et au poëte. Mais que leur demandera-t-elle? ce qui lui manque, c'est-à-dire le moyen de parler aux yeux et à l'esprit. Elle pourrait pourtant, à la rigueur, se passer du poëte; mais, outre que la simple vocalisation serait chose assez monotone, elle perdrait par là beaucoup de belles inspirations que le sens précis des paroles lui procure. Elle emploiera donc le poëte, mais seulement pour lui demander une détermination exacte des passions qu'elle doit exprimer, des syllabes variées, plus, un lien pour enchaîner les diverses scènes entre elles, et quelques explications pour instruire l'esprit de mille choses qu'elle ne saurait lui dire.

Heureuse la musique, si, tandis qu'elle demande à la parole de bons offices, elle ne trouve pas en elle une sœur ingrate et jalouse. Que le poëte s'attribue la part du lion, et la musique, transformée en une pâle copie de la parole, ne sera plus qu'une psalmodie insignifiante. Dieu vous préserve alors de fréquenter le théâtre où se commettrait un tel sacrilége! vous y entendriez chanter comme on parle et parler comme on chante. L'orchestre accoutumé à n'être pas écouté, vous écorcherait les oreilles, et pourtant, faut-il le dire, vous assisteriez à l'opéra français!

Mais, détournons les yeux de ce genre bâtard et antidramatique : supposons la musique fidèlement obéie, et écoutons-la donner ses ordres à ses divers serviteurs.

Ces serviteurs sont le poëte, l'acteur, l'orchestre, le machiniste. Or, pour commencer par le poëte, voyons ce qu'il doit faire : d'abord avoir beaucoup d'esprit, du génie même s'il se peut, mais être fermement résolu à n'en pas faire parade. S'il est Beaumarchais ou Quinault, nous en serons ravis, pourvu qu'il sache bien que ce n'est pas pour lui qu'il travaille. En second lieu, qu'il choisisse un beau sujet, connu s'il est possible ; peu importe même qu'il traîne depuis vingt ans sur les autres théâtres, la musique le rajeunira.

Si c'est une tragédie, point de maximes, point de sentences, point de beaux récits, point d'intrigues pénibles et mystérieuses, tout cela n'est ni pathétique ni musical.

Si c'est une comédie, de la gaieté et non de l'esprit; la gaieté a sa source dans le cœur, l'esprit dans la tête ? or, nous avons déjà dit que la musique n'a rien à faire avec le cerveau. Mieux vaut de la bouffonnerie que du marivaudage.

S'il se présente un sujet où les passions ne jouent qu'un rôle secondaire, qu'il le rejette, car la musique n'y dominerait pas. Surtout, point d'avant-scène compliquée, évitez tout ce qui est matière à explication. S'agit-il de nous peindre les crimes de don Juan, nous ne voulons pas qu'un valet impassible vienne nous en instruire en dissertant doctement sur les vertus du tabac; il faut qu'on nous montre don Juan, dès la première scène, déshonorant une fille, et assassinant son père. Voilà une exposition comme il en faut à la musique, parce que de tels tableaux vont droit à l'âme, sans préambule ni commentaire.

Que le poëte sache ménager, de temps en temps, la réunion sur la scène de divers personnages, animés de passions diverses, afin de donner naissance à des morceaux d'ensemble qui sont pour la musique l'occasion de se produire avec toutes ses richesses et toute sa puissance. Il faut aussi des chœurs en abondance; et si le sujet ne s'y prêtait pas, on pourra pardonner quelques petites inconvenances théâtrales quoiqu'il valût bien mieux n'avoir rien à pardonner. Mais qui voudrait empêcher, par exemple, une trentaine de gendarmes de s'établir dans la chambre de Rosine, quant on les sait indispensables pour nourrir l'harmonie d'un admirable finale? quelques froids raisonneurs ricaneront peut-être, mais quand la musique, grâce à ces nouveaux renforts, s'échappant comme par torrents, sera venu inonder leurs âmes de mille sensations délicieuses, les pédants seront entraînés comme les autres, et feront grâce aux gendarmes.

Enfin, chaque fois que la musique aura développé complétement une série de passions, c'est-à-dire une des scènes du drame, nous abandonnerons pour quelques minutes le premier rôle au poëte. Permis à lui de faire, alors, des raisonnements tout à son aise, ses vers n'étant plus accompagnés que d'une mélodie simple et docile. Telle est, en effet, l'intensité des émotions musicales qu'elles ne pourraient, sans fatiguer nos âmes, être répétées coup sur coup; il faut quelques moments de repos pour que le spectateur et l'acteur reprennent haleine, chacun à sa façon. Eh bien, que fera le poëte durant ces courts instants? il nouera, par quelques mots clairs et concis, la scène qui précède à celle qui doit suivre, il veillera à la contexture du drame. Mais qu'il soit

sobre de phrases : qu'il n'oublie pas que si les récitatifs sont nécessaires par intervalle, s'ils entrecoupent heureusement le drame musical, en se prolongeant, ils perdent toute leur vertu.

Telle sera donc la mission du poëte. Quant aux acteurs, leur premier devoir sera de savoir chanter; le second de chanter dramatiquement, ce qui signifie avoir un jeu vrai, naturel, touchant. Or, ils y parviendront, s'ils n'ont d'autres maîtres que leur âme et la nature, s'ils ignorent tous les principes, toutes les règles, toutes les conventions du métier. Allez voir, pour vérifier la possibilité du fait, Galli, Pellegrini, et cette actrice si vraie, si pathétique, sous les traits de Tancrède et de Romeo.

Pour ce qui est de l'orchestre, comme il doit être aussi acteur dans le drame, nous le soumettrons aux mêmes lois que les autres : il chantera juste et jouera bien son rôle. Et quant aux décorations, qu'elles nous peignent avec fidélité le lieu où se passe l'action : demandons-leur aussi de se renouveler le plus souvent qu'il sera possible, et par exemple après chaque grande scène. C'est un moyen merveilleux de jeter de la variété dans la musique, et, en quelque sorte, d'en rafraîchir sans cesse les inspirations. Enfin, les costumes aussi seront vrais et fidèles; nous voulons reconnaître, au premier coup d'œil, Othello, Figaro, Cendrillon; car notre dessein est de charger autant que possible les yeux, d'instruire l'intelligence, afin que les oreilles n'aient d'autre office que de porter à l'âme les accents de la musique.

Tel sera donc le drame, si l'on accorde au musicien le droit d'être son principal interprète. Eh bien, trouve-t-on

qu'il perde nécessairement entre ses mains toute espèce de charmes, de raison et d'intérêt? Prétendra-t-on que cette pauvre musique ne puisse régner sur la scène sans traîner à sa suite un de ces insipides *libretti* que les virtuoses d'Italie ont été condamnés pendant si longtemps à réchauffer de leur divine mélodie?

Non, le drame musical, tel que nous le concevons, n'est rien moins qu'absurde par essence; sa forme est autre que celle du drame parlé, mais il est le même quant au fond; rien n'empêche donc qu'il ne soit à sa manière également beau, également sublime, également touchant.

Maintenant, si l'on nous demande quand nous pourrons entendre de tels drames, nous le répéterons : quand nos musiciens auront le courage de vouloir.

A ce propos qu'on nous permette une anecdote.

Ces temps passés, l'auteur de *Ma tante Aurore* et du *Calife de Bagdad* prit envie de rompre enfin le silence auquel depuis trop longtemps il avait condamné sa lyre aimable et mélodieuse. Aussitôt un poëme lui est offert par un jeune homme d'esprit et de talent, digne émule de M. Scribe et de ses associés.

L'ouvrage est conduit à merveille, l'intrigue en est neuve, l'intérêt puissant; c'est un succès certain : quelle bonne fortune pour un compositeur! M. Boïeldieu se met à l'œuvre, mais voilà qu'au bout de quelque temps, il s'en vient rendre le manuscrit à son jeune auteur, en lui disant : Votre poëme est trop spirituel; il n'y a pas moyen de mettre là-dessus de la musique comme j'en veux faire. Le poëte étonné essaye d'entrer en pourparler, il offre d'intercaler çà et là des chœurs

et des grands morceaux, même au risque de ralentir l'action, mais le musicien tient bon et ne transige pas.

Qu'a voulu dire M. Boïeldieu? que la musique réprouvait tout poëme ingénieux et habilement traité? Non, certes : mais qu'elle ne pouvait se plaire que dans certaines formes dramatiques, qui ne sont point destinées à faire briller uniquement la parole; que, par conséquent, offrir à un musicien un poëme qui serait charmant dans la bouche de mademoiselle Mars, c'est lui offrir de dégrader son art en le condamnant au rôle par trop modeste d'accompagnateur.

N'est-ce pas là, nous le demandons, un précieux pronostic pour le triomphe de la cause que nous plaidons : une des colonnes de l'Opéra-Comique, un homme qui a cueilli tant de palmes sur cette scène soi-disant musicale, et qui s'aperçoit aujourd'hui que pour faire de la musique il faut chercher des voies nouvelles!

Le fait, on l'avouera, valait la peine d'être cité.

Mais poursuivons : il est encore des questions que nous n'avons pas abordées.

III

Une bonne toile, bien fine et bien tendue, propre à laisser au pinceau toute liberté, voilà sans doute la première condition pour faire un bon tableau. De même, point de vraie musique dramatique, si vous ne donnez au compositeur un poëme qui laisse la carrière ouverte à ses inspirations, un

poëme en un mot taillé sur le patron que nous venons d'essayer de tracer.

Mais, une fois maître d'une toile faite à sa fantaisie, le peintre n'a-t-il plus qu'à y appliquer les couleurs? Non; il faut encore qu'il ait résolu, à sa manière, maintes questions qui de tout temps ont agité les écoles, et qui ne manqueront pas de l'assaillir au moment où il mettra la main au pinceau. Il faut qu'il sache, par exemple, où il doit puiser ses principaux moyens d'expression. Est-ce dans les traits simples et arrêtés du dessin? Est-ce dans les richesses vagues et mystérieuses du coloris?

Les mêmes problèmes vont arrêter le musicien mis en possession de notre drame. Son art aussi lui donne à choisir entre deux moyens divers de rendre ses idées, la mélodie et l'harmonie : la mélodie, ou la succession des sons isolés, et qu'on pourrait nommer le dessin musical; l'harmonie, ou la succession des sons, groupés en accords, et qui est en quelque sorte un autre coloris. Doit-il, sacrifiant l'harmonie à la mélodie, ne faire dominer que le chant, et condamner l'orchestre à un simple accompagnement? Ou bien faudra-t-il qu'il fasse parler à l'orchestre lui-même la langue dramatique, la langue des passions? Telle est la question fondamentale qu'il doit d'abord résoudre.

Peut-être rencontrera-t-il quelque vieil adepte d'une école célèbre parmi nous, qui lui dira : « Vous voulez être dramatique, vous n'avez qu'un chemin pour aller à votre but : c'est la mélodie, et non pas toute espèce de mélodie, mais seulement la mélodie déclamée ou syllabique; car pour ces chants qui ne sont qu'agréables sans rien dire à l'esprit, il

faut en faire un sobre usage. Chantez, sans vous mettre en peine de la basse, sans même vous inquiéter du plaisir de l'oreille. Pourvu que vous traduisiez exactement les inflexions du langage, pourvu que vous nous fassiez de la déclamation notée, nous serons contents, nous vous proclamerons dramatique par excellence. » Sur quoi reposent ces beaux préceptes? Sur la confusion de deux langues qui, comme je crois l'avoir montré, sont complétement distinctes, qui ont chacune une grammaire et des idiotismes différents, dont l'une enfin s'adresse à l'esprit, et l'autre seulement au cœur. Condamner la mélodie à suivre pas à pas la parole, pour la traduire et l'expliquer, c'est donner au musicien le rôle peu poétique de commentateur, ou plutôt, n'en déplaise au grand nom de Grétry, c'est détruire la musique par amour pour la déclamation. Or, comme avant tout nous voulons sauver la musique, même aux dépens de tout le reste, il est inutile de chercher d'autres arguments pour rejeter un tel système.

Voilà donc la mélodie *déclamée* hors de cause; mais reste toujours à vider le débat entre l'harmonie et la mélodie naturelle ou chantante. Cette dernière est celle des deux qui porte le plus haut ses prétentions, car elle aspire à régner seule; l'harmonie, au contraire, reconnaît les droits de sa rivale, et ne demande qu'à les partager. Pour soutenir la cause de la mélodie, je vois s'avancer un parti formidable, bien que la désertion commence à y devenir contagieuse, et, à la tête de ce parti, un champion éloquent, l'auteur d'*Émile* et du *Devin du Village*. Selon Rousseau, la mélodie seule peut peindre les passions, la mélodie seule est la musique des cœurs sensibles; l'harmonie n'est qu'un bruit, plaisir de

Welches et de barbares. Pour combattre à outrance cette malheureuse harmonie, et dans l'espoir sans doute de lui donner le coup de la mort, Rousseau fit des frais incroyables d'esprit, de sarcasme et d'érudition. Il en vint à établir, à force de recherches, que les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie. Quel argument tout-puissant à ses yeux! sa méthode favorite n'était-elle pas de gourmander le présent au nom du passé? « Vous voilà vaincus, s'écriait-il ; les Grecs, ces artistes divins, ces hommes dont la sensibilité exquise vous a donné toutes les règles du goût, les Grecs chantaient à l'unisson! Aussi, qu'elle était belle la musique des Timothée et des Philoxène! Quels effets merveilleux n'opérait-elle pas sur les âmes! Mais pour votre harmonie, il n'y a que des moines qui aient pu l'inventer, il n'y a que des hommes sans âme et sans vertu qui puissent y trouver du charme. »

Que les Grecs aient connu ou n'aient pas connu l'harmonie, c'est une question fort obscure, que nous ne prétendons pas traiter ici. Mais admettons, quoique le doute soit bien permis, admettons comme le veut Rousseau, que les Grecs ignorassent les artifices raffinés de l'harmonie. Nul doute que chez un peuple qui possédait encore dans sa fleur la fraîcheur et la pureté de l'adolescence, qui, grâce à des troupeaux d'esclaves, ne connaissait que le côté facile de la vie, et dont la religion, toute terrestre, n'avait pas encore développé dans les âmes le besoin des pensées rêveuses et infinies ; nul doute que la première loi des arts ne dût être de parler une langue simple, claire et précise. Pour des cœurs aussi jeunes, l'émotion était d'autant plus vive qu'elle était moins variée; le plaisir, en se multipliant, fût de venir pour eux une fatigue. Faut-il s'éton-

ner que le pinceau s'attachât avant tout à la suavité des formes, et que la lyre du musicien ne fît jamais entendre que les accents d'une mélodie claire et limpide? Mais de quel droit nous accuser de vandalisme et de dépravation, pour avoir pris d'autres goûts que ceux de ces Grecs auxquels nous ressemblons si peu? Qu'a donc de commun leur civilisation paisible et majestueuse avec la turbulence inquiète des sociétés modernes? Oublie-t-on les deux mille ans qui nous séparent du dernier des anciens Grecs? Oublie-t-on le christianisme et sa prodigieuse influence sur notre manière de vivre, de penser, de sentir? Oublie-t-on enfin ces gouttes de sang barbare que nous portons tous dans nos veines? Le cœur humain en vieillissant s'est compliqué, s'est élargi, pour ainsi dire; mille sentiments nouveaux sont venus y prendre place; et l'on voudrait interdire aux hommes d'aujourd'hui toute autre source d'émotions que la simplicité antique! on les condamnerait à ne s'amuser, dans l'âge mûr, que des plaisirs du jeune âge! Non, un telle contrainte est impossible, et l'expérience l'a bien prouvé. Le beau, comme toutes choses, a changé de forme depuis deux mille ans. Qu'on ne dise donc plus que c'est un pur caprice qui a créé l'ogive et le style gothique, que le hasard seul a fait naître Dante et Shakspeare; que c'est une dépravation de l'oreille qui a enfanté l'harmonie. Non, le seul créateur de toutes ces nouveautés, c'est le génie des temps modernes. Variété, vie, mouvement, voilà ce qui nous émeut, nous autres habitants de la nouvelle Europe, qui ne connaissons plus que par tradition la vie calme et uniforme de ces hommes que ravissaient les Philoxène et les Timothée.

C'est là ce que ne sentait pas Rousseau. En musique aussi bien qu'en politique, en morale et en toutes choses, il était comme étranger à l'esprit des temps modernes : toujours il plaçait ses utopies dans le passé, jamais dans l'avenir. De là sa répugnance aveugle pour tout ce qui n'avait pas de modèle dans l'antiquité : un monument du moyen âge, quelque beau qu'il fût, lui blessait les yeux, par la même raison qu'un motet à quatre parties lui écorchait les oreilles. Pour lui, l'harmonie n'est qu'un assemblage contre nature de sons qui demandent à être isolés ; et s'il en résulte parfois quelque plaisir, ce n'est qu'un plaisir purement physique, semblable à celui qui nous vient d'un mélange de couleurs, comme l'habit d'arlequin, par exemple ; cela posé, il est peu surprenant que Rousseau déclare l'harmonie incapable à tout jamais d'exprimer les passions. Que n'a-t-il pu entendre une seule scène de *Don Juan !* tout sophiste qu'il était, je gage qu'il eût laissé là son système. Mais par malheur, du temps des Mouret et même des Rameau, on avait beau jeu à tonner contre l'harmonie. Prévoir un Mozart eût été chose aussi difficile que de prédire les merveilles de Titien ou de Murillo à la vue des enluminures qui décorent les missels du moyen âge.

Que cette harmonie pédante et scolastique, qui ne consiste que dans la vaine science d'aligner symétriquement des séries de sons les unes sur les autres, qui sacrifie tout au calcul et rien à la mélodie et à l'inspiration, soit une invention barbare, un supplice pour les oreilles délicates, qu'il faille sans pitié l'abandonner à Rousseau, nous sommes prêt à le reconnaître. Mais, d'un autre côté, qu'une mélodie toute simple,

dépouillée de toute parure harmonique et soutenue seulement par quelques notes de basse qui ne sont là que pour déterminer le ton, nous paraisse aujourd'hui singulièrement pâle et sans vie, bonne seulement pour quelques petits morceaux comme les romances, mais insupportable à la scène, c'est ce qui ne me semble pas plus douteux. Quelle doit donc être notre musique dramatique? Qu'exigeons-nous aujourd'hui pour être émus? Interrogez-vous, s'il vous arrive d'entendre un de ces morceaux de chants purement mélodiques; cherchez ce qui vous manque, d'où provient le vide que vous ressentez. Vous vous apercevrez que la mélodie, quoi qu'elle fasse, ne peut jamais exprimer qu'un seul sentiment à la fois; tandis que dans votre âme, jamais, même durant une seconde, aucun sentiment ne règne seul; au sein de la joie ne sentez-vous pas un retentissement vague de tristesse? l'espérance n'est-elle pas comme mêlée de crainte? En un mot, toute passion ne traîne-t-elle pas toujours à sa suite un cortége d'autres passions, soit contradictoires, soit de même nature? Eh bien, toutes ces passions accessoires, la mélodie est dans l'impuissance de les exprimer: aussi, je compare un opéra purement mélodique à ces pièces de théâtre dites classiques où l'on ne représente jamais les hommes qu'avec une seule passion. Voulez-vous du romantisme musical, appelez à votre aide l'harmoniste; mais ne vous adressez qu'à l'harmoniste passionné, à l'homme qui fera sans remords des fautes de contre-point pour obéir à son inspiration. Tout ce que la simple mélodie ne saurait vous dire, il va charger son orchestre de vous l'apprendre. L'orchestre, entre ses mains, sera comme le confident indiscret de toutes les passions que

le chanteur ne peut exprimer ; ou plutôt, chaque instrument sera un chanteur de plus, dont la voix concourra à répandre sur la mélodie ce charme mystérieux que le clair-obscur donne au coloris. Ne craignez plus qu'en écoutant une telle musique, vous sentiez encore un vide dans votre âme : tous vos besoins, tous vos désirs seront satisfaits ; il ne manquera rien à votre plaisir.

Peut-être voudrait-on qu'ici j'indiquasse précisément quelle part il faut donner à l'harmonie dans la musique dramatique, ou, en d'autres termes, que je traçasse des limites à son domaine, afin de mettre la mélodie à l'abri de ses usurpations : si je tentais un tel travail, il se résumerait, je crois, en ces mots : obliger l'harmonie à prendre toujours pour devise : *respect à la mélodie;* et, d'un autre côté, exiger de la mélodie qu'elle ne vole plus de ses propres ailes et qu'elle se condamne à être toujours harmonique. Quant à la musique des Grecs, je consens à avoir pour elle la plus profonde estime ; je voudrais même qu'il en fût des sons comme du marbre, qu'ils pussent échapper aux ravages du temps ; il serait beau, en contemplant un bas-relief de Phidias, d'entendre retentir autour de soi la flûte de Diodore ! Sans doute, si nous pouvions évoquer les grands artistes de Lesbos et d'Athènes, leurs belles mélodies à l'unisson rempliraient nos âmes d'une admiration profonde ; nous éprouverions cette même émotion qui nous saisit à la vue de l'Apollon ou de l'Antinoüs ; mais notre âme tout entière ne serait pas satisfaite, nous ne goûterions pour ainsi dire qu'un plaisir d'érudit ; et si tout à coup venaient à résonner à nos oreilles les cent voix diverses d'un orchestre moderne, si nous entendions le violon, la flûte,

le basson, marier leurs sons variés, et produire des accords, bizarres peut-être, mais pleins de vie et de feu, qui de nous ne sentirait son cœur battre plus vite et son âme s'émouvoir plus profondément ?

Sans doute les chefs-d'œuvre antiques ont droit à notre éternelle vénération et à notre éternelle reconnaissance; mais, j'ose le dire franchement, jamais ils ne m'inspirent que le sentiment sévère de l'admiration, au lieu que pour les chefs-d'œuvre modernes, c'est de l'amour que je ressens; ils s'adressent plus directement à ma sympathie; dans le culte que je leur rends, il y a toujours malgré moi quelque chose de plus affectueux, de plus tendre. Et d'où vient donc cette prédilection? Le mot de l'énigme est bien simple : ils sont du temps où je vis.

X

DE L'HARMONIE PRATIQUE

ET

DE L'HARMONIE SCIENTIFIQUE

L'art de toucher du piano est porté aujourd'hui à un point de perfection qui tient du prodige. Les méthodes sont si simples, les maîtres si habiles et si patients, qu'un élève ayant quelque intelligence et des doigts souples et fermes, peut, en trois ou quatre années, acquérir le talent mécanique qu'un professeur se donnait il y a vingt-cinq ans en sacrifiant la moitié de sa vie à de continuels travaux; il joue du Moschelès, du Thalberg, du Beethoven, avec une facilité et surtout une prestesse vraiment merveilleuse. Mais il arrive qu'un beau matin il s'avise de ne plus répéter servilement sur son clavier ce qu'il voit écrit sur le papier; il veut préluder à sa fantaisie, voir s'il a des idées et si ses doigts habiles sauront

les exprimer; or il s'aperçoit, à sa grande surprise, que son beau talent l'abandonne. Le voilà comme un apprenti; les accords qu'il essaye sont faux; l'art des modulations est pour lui un dédale, une énigme; en un mot il reconnaît que ses maîtres l'ont bien rendu pianiste, mais qu'il n'est pas musicien. Eh bien, se dit-il, le remède est facile: je n'ai qu'à apprendre l'harmonie, la science des accords, la véritable science du pianiste. Aussitôt on va chercher un maître d'harmonie: c'est un des professeurs du Conservatoire, ou un jeune homme formé par leurs leçons. Le maître arrive, et son premier soin est de fermer à double tour le piano de son élève; puis il prend une plume, de l'encre, du papier réglé, et l'on s'assied gravement devant une table pour faire, non de la musique, mais de la science. Au bout d'un an ou deux de leçons assidues, l'élève saura par cœur le nom de tous les accords, leur marche, leurs alliances; mais ses yeux seuls les connaîtront, et non pas ses oreilles; il les comprendra, il ne les sentira pas. Que lui sert de pouvoir les aligner correctement les uns à la suite des autres; il ignore l'effet qu'ils produisent; sa science est morte, sans couleur, froide comme son papier. Fût-il des plus experts dans l'art de solfier, la vue d'une note écrite lui rappelât-elle sur-le-champ et à coup sûr le son que cette note représente, ses yeux ne peuvent lire distinctement toutes les parties à la fois. Aussi se contentera-t-il de suivre la partie supérieure, la sommité des accords, c'est-à-dire leur marche mélodique; mais, quant à la basse et aux parties intermédiaires, ce ne seront pour lui que des signes, des abstractions et non des réalités; il ne les appréciera que par le calcul des intervalles mathématiques qui les séparent: et

pourtant il veut devenir musicien ! autant vaudrait passer par l'algèbre pour aller à la poésie.

Transportons-nous maintenant en Italie. Voici un jeune homme qui depuis six mois a mis les mains sur le clavier ; il fait les gammes diatoniques et chromatiques avec justesse et netteté ; ses doigts sont déliés, sans être des merveilles de mécanisme. Il joue de petites sonates de Bocherini qui l'ennuient, et, pour se délasser, il cherche, guidé par son oreille, à reproduire, tant bien que mal, les motifs de Rossini qu'il a entendus la veille ; car il va tous les soirs à la Scala, ou à San-Carlo, il en revient la tête pleine de chants délicieux, de sublimes harmonies. Mais c'est avec sa main droite seulement qu'il parvient à répéter ses airs favoris, il ne sait comment les accompagner ; sa main gauche ne trouve que des accords faux ou incomplets. Le voilà donc comme notre virtuose parisien, dans la nécessité d'apprendre l'harmonie. Mais que fait-il ? Il va au conservatoire voisin. Là le piano est ouvert, il s'assied devant, et voici comment le maître lui parle : « Le premier, le plus fondamental des accords, celui que dans l'école on appelle accord parfait (le nom est de peu d'importance), se compose de la première note du ton, de la troisième et de la cinquième. Frappez-le, cet accord. » L'élève aussitôt fait entendre ces trois sons, do, mi, sol, et voilà qu'en même temps son intelligence apprend à distinguer un des accords, et son oreille se familiarise avec cette triade admirable qui sert nécessairement de commencement et de fin à toute phrase harmonique. Le lendemain il apprendra que cet accord peut se renverser, c'est-à-dire changer de position, puis qu'il est d'autres accords, qu'il y a

des dissonances, etc. Chaque jour, on lui révèlera quelque nouveau mystère, mais toujours *pratiquement*. Enfin il n'aura pas fréquenté trois mois son Conservatoire, que ses doigts se promèneront avec assurance sur les touches ; ils seront au service de ses idées et de ses souvenirs. Peut-être ne saura-t-il pas exactement par cœur le nom de toutes les alliances de notes et leur marche rigoureuse, mais il les connaîtra, pour ainsi dire, par leur physionomie ; et donnez-lui une basse sans chant, ou bien un chant sans basse, il va, du premier coup d'œil, vous remplir les lacunes. Ne craignez pas que votre oreille soit offensée par quelques faux accords ; ils seront peut-être incorrects, mais jamais discordants, car c'est sa propre oreille qui lui sert de guide. En un mot, moitié sentiment, moitié habitude, il sait l'harmonie ; il n'a pas encore calculé, mais il a senti. S'il veut composer des opéras, nous lui conseillons d'étudier le contre-point, c'est-à-dire la marche mathématique des accords ; mais s'il veut rester amateur, il en sait assez pour que son piano ne soit plus entre ses mains une serinette, bonne seulement pour traduire la pensée des autres, mais un moyen d'exprimer ses idées, ses émotions, et de parler le plus délicieux des langages.

Ici nos professeurs vont dire : Mais c'est de la routine toute pure. Fi d'une telle méthode ! Dieu nous garde d'apprendre à nos élèves à faire quelque chose sans savoir ce qu'ils font. Nous leur enseignons d'abord ce que c'est que l'harmonie, puis nous leur permettons d'en faire. — Ces messieurs ont peut-être raison ; mais ils oublient comment ils ont appris à lire. Allez donc enseigner à un enfant ce que c'est que le langage, la syntaxe et la logique, pour lui permettre ensuite de pro-

noncer de sa propre bouche *a*, *b*, *c*, et d'assembler ses lettres. Débuter en quoi que ce soit par la science, par la réflexion. c'est avoir pris à tâche de désobéir au sens commun, d'enfreindre toutes les lois naturelles; et, dans les arts, c'est vouloir, au lieu d'artistes, créer des savants; car pour l'artiste vous l'étouffez en l'accablant de science à son berceau. Ce que vous appellez routine n'est autre chose que le sentiment, source mystérieuse du feu sacré dans les beaux-arts, mélange confus d'imitation et d'instinct, d'habitude et d'inspiration. C'est par routine, c'est-à-dire spontanément et sans savoir ce qu'il faisait, que Michel-Ange donna le premier coup de maillet sur un bloc, et que Mozart fit ses premiers chefs-d'œuvre. L'un avait vu le mari de sa nourrice tailler des statues; l'autre, son père toucher du clavecin; et tous deux, copistes et créateurs en même temps, ils faisaient à l'étourdie leur premier pas dans leur art. Mais bientôt, leurs génies s'élevant à la réflexion et à la science, ils se dépouillèrent de tout ce qu'ils avaient emprunté à leur insu et ne furent plus qu'eux-mêmes. S'ils avaient suivi le chemin contraire, peut-être l'un devenait un misérable maître de dessin et l'autre un faiseur de fugues. La routine est aussi nécessaire à l'artiste que les lisières à l'enfant; apprenez donc à marcher sans lisières ou sans une main qui vous soutienne. Pour dessiner comme David, il ne faut pas commencer par étudier les muscles à l'amphithéâtre, il faut crayonner sur les murailles avec un charbon.

Mais revenons à nos deux jeunes harmonistes. Je suppose qu'ils se mettent tous deux à écrire pour le théâtre, l'un à Naples, l'autre à Paris. Voulez-vous que nous comparions

leur talent et leurs œuvres, vous allez retrouver les traces de leur première éducation. Je sais bien que l'élève du Conservatoire de Paris a enfin reçu la permission d'ouvrir son piano et qu'il connaît en pratique, tout aussi bien peut-être que l'Italien, ce qu'il a si longtemps étudié en théorie ; mais il s'y est pris trop tard pour en venir au sentiment ; son âme éteinte n'est plus faite pour sentir ; le souvenir de ses premières leçons ne s'effacera plus de sa mémoire : il est condamné à n'être qu'un savant. Pourquoi commande-t-il à ses doigts de frapper sur un clavier telle ou telle succession d'accords ? Est-ce pour se faire plaisir à lui-même? Est-ce pour se donner des émotions ? Non ; le plaisir et l'émotion ne sont à ses yeux que des accessoires tout à fait secondaires ; ce qu'il cherche, c'est à réaliser les principes abstraits que lui ont donnés ses maîtres. Pour lui, la base de son talent c'est le calcul ; pour son rival, c'est l'émotion. Aussi, voyez-les écrivant chacun leur opéra : l'un est tourmenté du besoin d'émouvoir ses auditeurs, l'autre ne songe qu'à bien calculer ; l'un n'emploie la science que pour faire valoir ses idées, pour mettre de l'ordre et de la clarté dans son orchestre, de l'ensemble et de l'unité dans ses parties; l'autre ne cherche des idées que pour faire valoir sa science, pour se donner occasion de l'étaler. Quand il aura fait deux ou trois fugues bien pures, et quelques tours de force en contre-point, que sa musique plaise ou ne plaise pas, n'importe, il sera content. Le Napolitain veut que son parterre s'agite, s'ébranle, pousse des cris d'enthousiasme en l'écoutant ; le Parisien cherche avant tout l'approbation de ses professeurs. L'un court après le beau, l'autre après la correction.

Ainsi, vous le voyez, en musique comme dans tous les autres arts, les La Harpe sont le fléau de notre pauvre pays. Ils frappent de stérilité tout ce qu'ils touchent : malheur au jeune artiste qui tombe entre leurs mains ! il est mort avant même de naître ; car il va croire sur leur parole que le comble de la gloire est de ne pas faire de fautes. Je ne dis pas toutefois que Rossini, né à Paris et élevé aux Menus-Plaisirs, eût été dépouillé par ses maîtres de tout son génie, mais au lieu d'écrire *Tancredi* à dix-huit ans, il ne l'eût composé qu'à trente ; il lui aurait bien fallu douze ans au moins pour se débarrasser de la science et retrouver le sentiment.

Nos lecteurs doivent comprendre maintenant quel est l'ouvrage dont nous voulons leur parler : c'est une introduction pratique à la science de l'harmonie ou du contre-point, en usage depuis longues années dans le premier conservatoire d'Italie, et qui a présidé à l'éducation de presque tous les grands hommes dont l'école de Naples s'honore. Fenaroli a fait rédiger et mettre en ordre les leçons du célèbre Durante, un des fondateurs de cette école. Son ouvrage est divisé en six parties : la première est consacrée à l'exposition des principes préliminaires, la seconde à l'étude des dissonances, la troisième renferme des exemples de tous les différents mouvements que peut opérer la basse. Dans les trois premières parties, l'élève a devant les yeux une ligne de basse seulement, et sa tâche consiste à trouver les accords que cette basse doit supporter ; mais des chiffres sont là pour lui représenter ces accords. Dans la quatrième partie les chiffres disparaissent ; le travail de tête devient plus difficile. Enfin la cinquième et la sixième parties contiennent des exemples

très-variés de canons, de thèmes, de fugues même : ici la difficulté augmente encore. Tantôt la basse fait entendre une phrase de chant, et il faut qu'à l'instant le dessus la répète dans un autre ton ; tantôt c'est la basse qui fait l'écho et le dessus qui parle le premier. Or, il n'y a jamais qu'une des deux parties écrites, l'élève doit trouver l'autre de lui-même, moitié par mémoire, moitié par inspiration. Cet art de faire l'écho peut déjà passer pour une espèce de petite improvisation ; c'est du moins un exercice qui demande beaucoup d'attention et de présence d'esprit.

Quand on a pendant quelques mois étudié sérieusement l'ouvrage de Fenaroli, on peut se dire initié à tous les secrets de l'harmonie pratique. Les accords naissent d'eux-mêmes sous les doigts, on prélude avec aisance ; on peut à son gré varier les motifs favoris, les enchaîner, les promener dans tous les tons : ce sont des plaisirs sans fin. Je sais bien que si vous n'avez pas le don des idées musicales vous ne trouverez, malgré le secours de Fenaroli, que des lieux communs ; mais mieux vaut encore faire des lieux communs de sa tête que de jouer des sonates écrites. Et si par hasard vous allez trouver en vous l'étincelle divine, si vous vous surprenez à être un Mozart ou un Rossini, que de grâces n'auriez-vous pas à rendre au disciple de Durante !

Qeu nos jeunes artistes se tiennent donc pour avertis ; s'ils venlent apprendre à comprendre l'harmonie et à faire des opéas sans faute, qu'ils aillent puiser la science aux doctes lecons des Menus-Plaisirs ; mais s'ils ont le bonheur de savoir que pour devenir artiste il faut sentir avant de comprendre, s'ils ont la noble ambition de créer de la musique qui touche,

qui émeuve, qui parle, non à l'esprit, mais au cœur, ils ne pourront choisir un meilleur guide pour leur entrée dans la carrière que l'ouvrage de Fenaroli.

XI

CH. M. DE WEBER

I

. . Pour bien juger la musique allemande, il est presque indispensable de l'entendre chanter dans l'idiome national. Comment, en effet, lui faire un reproche de ces mélodies hachées, sautillantes, pleines d'aspirations, pour ainsi dire, ou du moins de notes si inégales en valeur, que presque jamais la phrase n'a ni rondeur ni périodicité, lorsque ces mélodies doivent être mariées à des syllabes qui sont elles-mêmes d'une extrême inégalité d'accentuation, à des mots tout bigarrés d'inflexions sourdes et d'inflexions sonores! L'accentuation de l'italien a quelque chose de symétrique, de fixe, d'arrêté; la proportion entre les longues et les brèves n'y varie pas à l'infini : dès que vous donnez aux longues une certaine durée, il s'ensuit pour les brèves une durée re-

lative; elles sont d'une moitié ou d'un quart plus rapides, mais voilà tout; point de relations variables ni arbitraires. Avec des syllabes si bien disciplinées, commencez une phrase de chant, il y a lieu aussitôt à une cadence symétrique et régulière, à une correspondance exacte entre les parties, en un mot à la périodicité, au balancement de la phrase. L'accentuation de l'allemand, au contraire, est irrégulière, capricieuse, vagabonde. Ce n'est point assez de distinguer dans cette langue riche et puissante des longues et des brèves; il y a, pour ainsi dire, des myriades de syllabes toutes inégales de durée, toutes soumises à des lois différentes, ou plutôt ayant chacune leur propre loi; celles-ci se prolongent outre mesure et avec emphase, celles-là se précipitent, s'absorbent les unes dans les autres, ou bien s'échappent et passent comme l'éclair; rien de métrique; aucune mesure permanente dans les proportions de leur durée; les lois de cette accentuation sont si diverses, si variables, que le hasard semble les avoir dictées et que, bon gré mal gré, il faut que l'oreille renonce à en pénétrer le secret. Qu'elle n'attende donc plus cette régularité délicieuse, qui la caresse et l'enchante dans la mélodie italienne ; mais, en revanche, qu'elle se laisse aller au plaisir d'une variété fugitive et insaisissable, qu'elle se plaise aux accidents, aux combinaisons imprévues. C'est à cette sorte de plaisir que sont accoutumées les oreilles allemandes; de là ces chants en apparence si tourmentés et si peu naturels, quoique toujours originaux et pittoresques, et qu'on ne peut réellement ni comprendre, ni apprécier, du moment qu'on les détache des syllabes auxquelles ils sont destinés à s'unir. Au contraire, lorsqu'on tient compte de la nature changeante

de ces syllabes, lorsque, au lieu de lire ces chants isolés des paroles, on les entend chanter, lorsqu'on se pénètre ainsi de l'esprit rhythmique qui a guidé le musicien, on peut, tout en restant passionné pour les mélodies italiennes, ne pas s'irriter des irrégularités et des défauts de proportion dont les mélodies germaniques abondent, et trouver qu'elles ont aussi leur beauté, leur charme, leur poésie.

Nous autres Français, qui n'avons ni accentuation régulière, ni accentuation irrégulière, et qui, en grande partie pour cette raison, ne pouvons guère nous vanter de posséder une musique originale, nous sommes du moins en excellente position pour goûter avec impartialité les chefs-d'œuvre de l'une et de l'autre musique. Un dilettante italien se bouche les oreilles aux sons gutturaux d'un chanteur allemand; il s'indigne de ces phrases irrésolues, vagues, pleines de parenthèses, pour ainsi dire; de cette voix mal posée, et variable dans ses inflexions comme les syllabes qu'elle prononce: pour lui, c'est de la barbarie; comme aux yeux d'un élève de Phidias la flèche de Strasbourg ou le chœur de Cologne n'eussent été que des monstruosités de l'art. D'un autre côté, le mélomane allemand, purement allemand, trouvera bien un certain charme aux mélodies italiennes, mais il les traitera d'enfantillages, de colifichets: pour lui, cette régularité n'est que pauvreté, la symétrie lui semble monotone. Nous, au contraire, nous pouvons très-bien, si nous le voulons, mettre chacun à sa véritable place.

II

... Si vous passez à la nuit tombante dans une ville d'Allemagne, surtout dans une ville d'université, vous entendez par les rues et dans les promenades certains sons gutturaux, certaines mélodies brusques, saccadées, d'un rhythme bizarre et capricieux, que plusieurs voix d'étudiants, quelquefois même de simples ouvriers, lancent en l'air avec je ne sais quelle gaieté mélancolique, en formant entre elles une harmonie toute d'instinct et presque indéfinissable ; c'est là, à proprement parler, la véritable musique allemande. Quand un peuple chante ainsi dans les rues, que peuvent faire de mieux ses faiseurs d'opéras que de transporter ses chants sur le théâtre ? Certes le conseil est bon ; mais vous oubliez qu'en Allemagne, il n'y a pas fort longtemps qu'on ose s'avouer Allemand. Qu'aurait dit le roi de Prusse, qu'aurait dit M. de Voltaire, si ces braves Germains s'étaient permis de faire du germanisme à la face de l'Europe ! Qu'au milieu de la fumée de leurs pipes, autour de leurs poêles de fonte ou dans les rues de leurs vieilles villes, ils s'amusassent à rêver creux et à chanter des ballades diaboliques, des rhythmes extravagants, rien de mieux ; mais dès qu'on se montrait dans un salon, et à plus forte raison dès qu'on se hasardait sur le théâtre, on reniait toutes ces grossièretés barbares pour prendre le mot d'ordre de la cour de France ; on affectait les belles manières, le parler parisien et la musique européenne.

Toutefois Klopstock, puis Goëthe, puis Schiller et d'autres

génies encore s'aviserent de protester. A leur voix, le germanisme se réveilla, leva la tête, s'insurgea et s'empara fièrement de tout le domaine littéraire, y compris le théâtre, mais non la musique toutefois. La musique n'arrive jamais que la dernière, c'est sa condition. Si le germanisme vainqueur négligea d'embrasser à ce premier moment la musique dans sa conquête, il ne s'en tint pas pour cela à la seule littérature : bientôt les mœurs furent envahies. Ces hommes qui, naguère, fumaient et buvaient leur bière avec un peu de honte et comme en cachette, ne vécurent plus que la pipe à la bouche et les grands verres du moyen âge à la main ; on se fit gloire de tout ce dont on rougissait ; la vieille barbarie nationale devint un objet de culte et de vanité. Puis, lorsque la haine de l'étranger et l'impatience du joug eurent porté cette exaltation à son comble, lorsque les populations se furent affranchies, et que l'Allemagne devint comme ivre de sa victoire et de sa délivrance, il fallut voir ce sentiment de nationalité aller jusqu'à une sorte de délire : le germanisme fut débordé ; on ne se contenta plus d'être Allemand, on voulut être Teuton ! Les étudiants, qui déjà portaient l'habit du seizième siècle, se réveillèrent un beau matin avec le costume du douzième : ils s'étaient faits pendant la nuit contemporains de Frédéric Barberousse.

Or, qu'était devenu le théâtre lyrique durant les diverses périodes de cette fièvre ? Le teutonisme n'y était nullement représenté, la germanisme même s'y était à peine fait jour. En effet, quels étaient les chefs-d'œuvre que l'Allemagne adorait ? Les partitions de Mozart, ces fleurs à demi exotiques, ou plutôt ces créations du cœur humain, sur lesquelles

l'humanité, bien plutôt que telle ou telle nation semble avoir déposé son empreinte. Mozart, à vrai dire, n'est pas un génie allemand, c'est un génie; ses chants sont de tous les temps, de tous les lieux; sa mélodie est presque toujours aussi suave et aussi périodique que celle des Italiens, sans pourtant jamais sentir le terroir d'Italie. Son harmonie est bien allemande, mais en même temps elle est d'une clarté que le véritable esprit allemand n'aurait jamais découverte; c'est donc un génie d'un ordre à part, et qui semble avoir si peu vécu sur la terre qu'il n'a pu contracter aucune habitude de nation. Outre les œuvres de Mozart, on admirait alors sur les théâtres d'Allemagne quelques partitions de Winter et de Weigl ses imitateurs, quelques oratorios du grand Haydn, et enfin une œuvre plus récente, opéra ou plutôt symphonie vocale pleine d'immenses beautés et composée avec ce grandiose de formes et cette richesse de développements, qui caractérisent les œuvres instrumentales de son auteur. C'est du *Fidelio* de Beethowen que nous voulons parler.

Tous ces ouvrages avaient sans doute le caractère allemand; car leur partie harmonique se distingue par une complication dont ni l'Italie ni la France n'offraient d'exemple à cette époque, en même temps qu'elle affecte certaines formes, certains procédés qui sont tout à fait particuliers aux harmonistes successeurs de Bach. L'école allemande était donc représentée dans ces compositions, mais la nation allemande n'y paraissait pas. Pourquoi? Parce que, quel que soit le penchant d'un peuple pour l'harmonie, comme l'harmonie est matière de science, l'adoption de tel ou tel système harmonique dépend des savants et non du peuple. Or, si le sys-

tème harmonique adopté dans un pays exprime quelque chose, c'est seulement la physionomie des savants qu'il exprime, et nullement la physionomie nationale. D'où ressort-elle, cette physionomie nationale? De ce qui est populaire dans la musique, c'est-à-dire du chant, de la mélodie.»

Eh bien, dans ces partitions de Winter, de Haydn, de Beethowen et de quelques autres, il y avait bien assurément de l'harmonie allemande, germanique même si vous voulez; mais le germanisme musical, c'est-à-dire la mélodie germanique, vous n'en trouviez pas trace. Vous n'y entendez ni ces sons gutturaux, ni ces phrases brusques, entrecoupées, bizarrement rhythmées, dont votre oreille est frappée dans les rues de Munich ou de Berlin. De même qu'avant Schiller et Goëthe aucun poëte dramatique allemand n'aurait osé s'écarter des lois d'Aristote, et obéir dans ses créations au goût purement national; de même, jusqu'à l'époque dont nous parlons, aucun musicien ne s'était permis de donner à ses chants un caractère analogue aux cantilènes germaniques. On osait être Allemand en harmonie, parce que la science servait de passeport; tandis qu'en mélodie on ne l'osait, ou plutôt on n'y pensait même pas. L'esprit germanique, qui avait tout modifié si minutieusement en Allemagne, tout jusqu'aux casquettes et aux pantalons, n'avait pas encore jeté les yeux sur la scène lyrique, et non-seulement il permettait aux musiciens allemands de faire résonner sur le théâtre des mélodies en quelque sorte cosmopolites, mais, ce qui est bien plus étrange, il souffrait que le répertoire quotidien ne fût presque composé que d'opéras français de Spontini, de Méhul ou de Boïeldieu.

Cette disparate ne pouvait durer : il faut que ce qui est commencé s'achève ; et les révolutions finissent toujours par ne rien oublier derrière elles. La musique eut donc enfin son tour : voici de ça cinquante ans environ ; un jeune homme, un membre de la Tugend-Bund, malade et à peine connu, qui n'avait jusque-là écrit que quelques petites sonates, de froides romances et d'assez pauvres fragments d'opéra, Charles-Marie de Weber, tel fut l'homme qui s'en vint accomplir sur la scène lyrique cette espèce de régénération musicale. L'apparition du *Freyschuts* fut un véritable événement national comme celle de *Goëtz de Berlichingen*. Ce ne furent pas seulement les Teutons des universités, ce fut la nation tout entière qui trouva dans les accents de son nouveau chantre comme un écho de ses propres pensées. La voilà enfin mise au monde, la musique germanique : c'est le chant des rues élevé à l'idéal, à la poésie, au dramatique. La passion pour cette nouveauté fut si forte, qu'on ne voulait plus entendre qu'elle : le répertoire bâtard fut délaissé, méprisé, conspué : le *Freyschutz*, partout le *Freyschutz*, toujours le *Freyschutz*, tel fut pendant plusieurs années le cri de toute l'Allemagne, et l'on peut dire que jamais peut-être pièce de théâtre n'obtint un succès si passionné et si populaire.

Pour nous, la prédilection de l'Allemagne est aussi la nôtre, et, tout en admirant les beautés diverses des autres opéras du théâtre allemand, je dirais volontiers : Le *Freyschutz*, encore le *Freyschutz*. Sans doute, on trouve dans cette partition bien des taches ; le style en est souvent confus et embarrassé ; il y a des détails oiseux, des longueurs et d'assez fréquentes négligences ; mais elle respire son origine al-

lemande, et tout ce que le gosier des Tyroliens, tout ce que la fantaisie des voix de Bohême ou de Bavière ont pu inventer de gracieux, de vif, d'imprévu, je le trouve en abrégé dans ces délicieuses mélodies, tandis que cette harmonie mystérieuse fait apparaître à mes yeux tous les sorciers du Nord, tous les familiers fantastiques de l'esprit des ténèbres. Je ne puis dire tout ce que cette musique me fait rêver, tout ce qu'elle éveille en moi de sensations, tous les voyages imaginaires que je lui dois. Or, d'où lui vient ce charme, cette vertu souveraine? Du caractère si vivement national dont elle est empreinte, de son individualité toute germanique.

Eh bien, ce chef-d'œuvre est resté solitaire au milieu de l'arène : nul ne l'avait précédé, nul ne l'a suivi. Je ne parle pas des imitateurs obscurs, ils sont venus en foule; je parle des hommes de talent; aucun d'eux n'a tâché de faire un autre *Freyschutz*. Peut-être y avait-il à cela d'autres motifs que le désespoir d'égaler un tel modèle. Peu de temps après la grande fureur pour l'opéra de Weber, la manie de la nationalité et du moyen âge commença à se refroidir en Allemagne; les étudiants revinrent peu à peu à des idées moins fastueusement barbares. Le contre-coup de cette réaction dut nécessairement se faire sentir chez les compositeurs d'opéras : ils furent pris d'une sorte de timidité et d'indécision et se mirent à louvoyer prudemment entre le *Freyschutz* et *Fidelio*. C'est à ce système intermédiaire qu'il faut rapporter plusieurs ouvrages estimables, et par exemple, le *Faust* de M. Spohr, ou bien la *Bibiana* de M. Pixis. A coup sûr, dans ces partitions, écrites d'ailleurs avec beaucoup de talent, il y a bien plus de germanisme musical que dans tous les opéras de

l'école antérieure à Weber ; mais il n'y coule pas à pleins bords comme dans le *Freyschutz*.

Quant à Weber lui-même, s'il n'a pas continué et poussé plus avant le mouvement qu'il avait commencé, la faute en est surtout à sa frêle santé et à l'épuisement de ses forces. On sait qu'après le succès de son *Freyschutz*, la maladie dont il était atteint fit subitement d'effrayants progrès. Sa tête était encore pleine d'inspirations; mais les efforts qu'il faisait pour écrire achevaient d'éteindre le peu de vie qui lui restait. Dans *Euryanthe* et dans *Precioza*, on retrouve encore, par moment, cette verve chaleureuse, cette originalité pittoresque, ces effets imprévus qui avaient fait la fortune de son chef-d'œuvre. Mais à tout moment on sent que la souffrance vient étouffer le génie, et aux idées les plus brillantes succèdent des développements vagues, des lieux communs languissants.

Oberon, qu'il écrivit peu de temps avant sa mort, présente ce même mélange de beautés et d'imperfections. On y sent peut-être même davantage ses douloureux efforts et une envie parfois heureuse, plus souvent impuissante, de faire du neuf et de l'inattendu. C'est un lourd fardeau qu'un chef-d'œuvre quand on est encore en âge de produire; l'impossibilité de s'égaler soi-même est peut-être encore plus désolante que la nécessité de s'avouer vaincu par un autre, et quand un homme a le malheur de faire quelque chose de si beau que toute une nation en est saisie d'extase, lorsqu'il ne conserve plus qu'une chance sur mille, non de grandir mais de ne pas déchoir, ce qu'il faut souhaiter à cet homme, c'est qu'il meure promptement de mort subite; autrement, quelque bien portant qu'il soit, vous pouvez être sûr qu'il va tomber malade. Le pauvre

Weber n'avait pas besoin de ce terrible assaut pour être arraché à la vie; peut-être seulement lui dut-il un surcroît de souffrances.

Et pourtant, s'il n'était pas l'auteur du *Freyschutz*, son *Oberon* ferait sa gloire. Que d'idées fraîches et gracieuses, que de morceaux vigoureusement dessinés! Le premier chœur des génies, pendant le sommeil d'Oberon, est d'une finesse, d'une suavité ravissantes, et quoi de plus piquant que le final du premier acte? Ce chant de basse si simple répété à mezza voce par le chœur, pendant que Resia, dans un aparté, fait voltiger sa voix d'une façon toute vaporeuse, c'est à la fois une combinaison des plus simples et un effet délicieux. J'en dis autant des jolies phrases qui bercent Huon dans sa nacelle, et de ce chœur des génies qui viennent à son secours. Enfin dans le troisième acte aussi, plusieurs morceaux mériteraient d'être cités. Mais, nous devons l'avouer, ces perles se trouve clair-semées, et il faut, pour les attendre, subir bien des développements sans intérêt, bien des airs qui n'ont d'autre charme que le travail précieux de l'orchestre et les tourments que l'auteur se donne pour tordre et contourner sa pensée dès qu'il lui sent la moindre velléité de devenir commune.

Le chef-d'œuvre de cette partition c'est l'ouverture. Elle est peut-être supérieure même à celle du *Freyschutz*. Bien peu d'hommes ont écrit, en leur vie, une page à la fois aussi énergique et aussi suave. La pensée musicale ne saurait s'élever à un plus haut degré de précision et de fermeté. On ne saurait créer de plus merveilleux accords, de plus ravissantes dissonances. C'est un admirable resumé de tout l'opéra, brû-

lant de verve et de passion, et dont chaque note semble écrite par Oberon lui-même sous la dictée des fées et des génies.

XII

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE

PAR M. FÉTIS



Ce livre, au premier abord, a l'air d'une épigramme. Promettre à des Français de leur enseigner une méthode nouvelle pour parler couramment de ce qu'ils ne savent pas, n'est-ce pas en vérité mettre cruellement le doigt sur la plaie? Mais, d'un autre côté, tenir cette promesse, offrir à tout aristarque de salon une recette prompte et efficace contre les bévues musicales, et, ce qui vaut mieux encore, épargner de la sorte aux amis de l'aristarque la peine d'entendre, sinon de relever ces bévues, n'est-ce pas une œuvre charitable et méritoire? Or, c'est là ce que vient de faire M. Fétis. Ainsi point de reproche; il n'y a pas l'ombre d'ironie, c'est très-sérieusement

qu'il a voulu rendre service à notre *dilettantisme* et lui donner moyen de refaire sa vieille éducation manquée.

Quiconque aime la musique, et vit en France, a deux choses à redouter qui le poursuivent incessamment : les fausses notes et les connaisseurs. Quant aux fausses notes, il y en a partout; c'est un mal à peu près universel, surtout aujourd'hui que nos voisins deviennent de moins en moins scrupuleux pour cette sorte d'hérésie. Nous possédons d'ailleurs, en compensation de tant de voix grossières et incultes, des voix que tous les pays nous envient, et peut-être chercherait-on vainement en Europe des modèles aussi parfaits dans l'art du chant et dans l'art instrumental que ceux qui brillent maintenant parmi nous. Mais quant aux connaisseurs, il n'en est pas d'eux comme des fausses notes, c'est un genre de fléau dont nous avons le privilége. Avez-vous quelquefois causé musique à Milan, à Bologne ou à Naples? On vous aura dit des choses ridicules et folles, j'en suis sûr; mais ces folies auront été toutes personnelles pour ainsi dire. On vous les aura données pour ce qu'elles valaient, c'est-à-dire comme des impressions et des caprices du sentiment. A Vienne ou à Berlin on vous aura débité de profondes rêveries, on se sera perdu dans de nuageuses hypothèses; mais chez nous, ce sont des jugements, des arrêts qu'on prononce.

On rougirait de dire : Cela me plaît ou me déplaît. On dit : Cela est bon ou mauvais. Puis on recueille çà et là quelques grands mots techniques dont on farcit des phrases vides de sens. Enfin, comme il ne faut jamais broncher, si l'on entend quelques sons étranges ou inattendus, on se hâte de crier : « Voilà qui est faux. » Et pour mieux particulariser la chose,

on ajoute que c'est trop haut ou trop bas. Mais le hasard est si malin, ou plutôt si juste, qu'il semble prendre plaisir à démentir toujours ces téméraires assertions.

Tels sont nos connaisseurs. Il y en a de tous les étages ; au parterre comme dans les loges, dans les boutiques comme dans les salons, à Franconi comme à Favart. Derrière cette troupe d'enfants perdus, vous voyez marcher à pas lents un bataillon pesant et taciturne, autre genre de connaisseurs qui s'enferment dans le silence par indifférence ou par affectation de profondeur; la peur de se compromettre est leur unique préoccupation. Ils rendent glaciale une représentation froide; c'est là tout leur talent, c'est aussi tout leur crime : les vrais, les grands coupables sont ceux qui parlent, et qui parlent haut.

Or, si vous étiez roi et mélomane, encore plus mélomane que le prince de Darmstadt et le feu roi Robert, que feriez-vous, voyons, pour purger votre royaume d'une telle maladie? Je me suppose parlement et vous donne une dictature absolue. Eh bien, vous manderez votre ministre des beaux-arts et lui direz : « Je veux que vous condamniez tous ces bavards à apprendre la musique : ils ne la sentiront peut-être pas mieux, mais du moins ils s'apercevront qu'ils déraisonnent.

En effet, c'est là le remède qui s'offre le premier à l'esprit. Si ces gens-là savaient seulement la gamme, se dit-on, ils pèseraient leurs paroles, ils n'oseraient plus juger. Essayons donc; viennent M. Gaslin, M. Massimino, viennent tous les maîtres de solfége et de musique, ouvrons des méloplastes à tous les coins de rue, et si les méthodes anciennes

et modernes ne suffisent pas, appelons M. Jacotot et son Télémaque; que toute la nation soit sommée de par le roi de solfier la complainte de Calypso.

Qu'en obtiendrez-vous? Quelques apprentis de plus et pas un pédant de moins. Au contraire, rien de plus funeste, rien de plus décevant pour qui doit juger Mozart et Rossini que de savoir jouer *Marlborough* sur la flûte, ou de pouvoir chanter un nocturne en partie. Ce commencement d'initiation lui fait tourner la tête; il se croit un pied dans la science, et le voilà plus tranchant, plus docteur que jamais.

Ainsi le remède est mauvais; ni le méloplaste, ni M. Jacotot ne modifieront nos connaisseurs; et notre public va rester ce qu'il était, froid, ignorant et présomptueux. C'est que pour aider un art à devenir populaire il faut user d'autres moyens; c'est qu'il faut inventer pour le public une autre éducation que pour l'artiste. L'énigme est là : si vous donnez au public les éléments de l'art, vous l'embarrassez dans un grimoire inutile; c'est son rôle de public, son métier de juge qu'il faut lui apprendre.

Vouloir que tout le monde sache la musique, c'est une utopie par trop démocratique. Quelque part qu'on la rêve, la loi agraire est absurde ; il en est des arts comme des richesses ou du bonheur, ils sont et seront toujours le domaine de quelques élus.

Mais si le don de parler, même incorrectement, ces langues sacrées n'appartient qu'à une petite poignée d'hommes, la faculté de les comprendre plus ou moins confusément est accordée à l'humanité tout entière. Quelques élus qui parlent et toute l'humanité qui écoute, voilà l'histoire des arts.

Or, qu'a-t-on fait jusqu'ici ? on s'est fort occupé de l'éducation de ceux qui parlent, et l'on a négligé ceux qui écoutent. Ainsi vous avez des milliers de méthodes pour apprendre les signes et les règles de la musique, vous avez des diapasons pour réformer l'oreille la plus dure, vous avez des métronomes pour dompter à la mesure le sujet le plus rebelle ; mais où sont les procédés, où sont les inventions pour contraindre ceux qui jugent à avoir du goût? Le public est abandonné à lui-même; on le laisse tâtonner, s'instruire tant bien que mal par ses méprises et donner tête baissée dans de continuelles erreurs. Qu'il se présente donc un homme pour le guider, pour lui révéler cette science nouvelle et faite pour lui seul : la place est à prendre. Voilà ce qu'a compris M. Fétis, et il a publié son livre.

Mais, dira-t-on, ce que vient de faire M. Fétis est tout simplement ce que font depuis un siècle les critiques, soit dans les journaux, soit dans les dictionnaires et autres recueils d'art. Oui, sans doute, cette tâche est celle que les critiques devraient remplir depuis longtemps ; mais comment s'en sont-ils acquittés jusqu'ici ? Un coup d'œil sur le passé va nous l'apprendre.

Rousseau est le premier qui ait écrit littérairement sur la musique. Avant lui vous découvrirez quelques traités scientifiques, bien secs, bien pédantesques, mais rien de lisible. Les écrits de Rousseau sont admirables; il y a de l'obscurité dans ses théories, elles fourmillent d'erreurs, mais sa polémique amuse, entraîne ; c'est toute sa verve, toute sa puissance, tout son génie. Néanmoins, remarquez-le bien, ce n'est jamais qu'attaque et défense; tout à la dispute, pas

une ligne pour instruire, pas un principe, pas un point de départ. C'est une escrime entre professeurs : le public y est admis, mais n'est pas juge des coups.

Plus tard, l'année de sa mort, je crois, la querelle s'échauffa, et pour cette fois elle devint purement philosophique et littéraire; la musique n'était plus guère qu'un prétexte. Les combattants eux-mêmes ne savaient pas la gamme, ce n'est donc point par eux que le public pouvait être mis au courant.

Sautons à pieds joints vingt années de silence et arrivons à la critique de l'Empire, ou plutôt au feuilleton qui la représente et la résume tout entière, à Geoffroy. On sait qu'il ne se piquait ni d'avoir l'oreille fine, ni de savoir la musique. Il s'avisait pourtant de dire parfois son mot sur la valeur d'une partition ; mais c'était pour se faire bafouer des musiciens. Le public eut donc en lui un pauvre guide. La critique musicale, qui n'était même plus ravivée par la polémique, tomba dans une nullité complète ; et tout l'office des journalistes, en parlant d'un opéra, se borna de ce moment à dire en une ligne, à la suite d'un long article consacré au poëme : « La musique a paru médiocre, » ou bien : « La musique est charmante. »

Mais après la Restauration, il en fut de cette tribune de Geoffroy comme de l'empire d'Alexandre ; et le sceptre musical tomba aux mains d'un Avignonnais qui savait à fond le bémol et le bécarre, et de plus homme d'esprit, d'un goût un peu provençal, mais plein de verve et de saillie. Avant de monter en chaire au *Journal des Débats*, il avait publié un livre[1],

[1] *De l'opéra en France*, par M. Castil-Blaze ; 2 vol. in-8°.

espèce de manifeste dont son feuilleton devait être le commentaire. L'ouvrage ne fut pas beaucoup lu, attendu la rigueur des temps. Quatre ou cinq ans plus tard, il eût fait fortune : car aujourd'hui même, quoique nous ayons vu bien des choses depuis, et quoique la rédaction du livre soit peut-être un peu confuse et un peu encombrée, il est d'une lecture instructive et amusante.

Mais si le corps de doctrine n'avait pas produit son effet, en revanche les commentaires obtinrent un succès de vogue : le hardi champion s'attaqua corps à corps au monde musical tout entier : chanteurs, chefs d'orchestres, instrumentistes, compositeurs, poëtes surtout, durent subir son impitoyable férule ; le public eut bien aussi sa part des sermons, et à force de bourrades on le vit s'habituer peu à peu à supporter, à écouter, et enfin à admirer bien des choses qu'il eût sifflées quelques années plus tôt. Il est vrai que Rossini et tout son répertoire, madame Fodor et madame Pasta, Pellegrini et quelques autres étaient là pour pousser à la roue. Mais de quelque part que partît la secousse, toujours est-il que le public fit un pas.

Les choses en étaient là, lorsqu'un auxiliaire puissant vint s'adjoindre à notre brave novateur. M. Fétis entra dans la lice, la *Revue Musicale* à la main, et reproduisit sous une forme moins vive et moins pittoresque, mais avec des paroles plus graves et un ton plus persuasif, les doctrines si chaudement soutenues par son confrère. Autour de ces deux combattants vint se grouper bientôt un essaim de jeunes gens, novices qui leur servirent d'écho, et de ce moment la critique musicale a pris dignement sa place à côté de la critique litté-

raire ; on parle maintenant de la musique dans presque toutes nos feuilles périodiques avec autant de sérieux, de détails et de respect, que de la peinture et de la poésie, chose inouïe parmi nous il y a quarante ans.

Eh bien, ces prédications quotidiennes, quels qu'en soient le mérite et l'éclat, sont impuissantes pour enseigner au public cet art si difficile de juger avec justesse et intelligence. Pourquoi? parce qu'elles sont pleines de réticences, de choses sous-entendues, ou de demi-explications ; parce qu'elles ne portent jamais que sur des points de détail, et qu'elles supposent le lecteur instruit de l'ensemble ; enfin parce qu'elles abondent en mots techniques dont le sens échappe à qui n'en a pas la clef.

Résumons cette pensée en deux mots : les feuilletons ne peuvent être utiles, c'est-à-dire instruire le public à bien juger, que lorsqu'on aura fait une grammaire et un glossaire pour les expliquer.

Or, c'est précisément cette grammaire et ce glossaire que M. Fétis a voulu composer.

Il nous semble s'être acquitté de cette tâche avec un rare bonheur ; rien de plus net, de plus clair, de plus précis que son exposition des principes de la musique. Ce n'est point assez, à coup sûr, pour faire un musicien consommé ; mais il y a de quoi satisfaire et tranquilliser l'esprit le plus exigeant en fait d'explications.

Quant à la dernière partie du livre, celle qui est consacrée à la poétique de la musique et à la manière de la sentir et de la juger, elle nous semble aussi complète que judicieuse.

C'est là que l'auteur a déposé son secret, si l'on peut par-

ler ainsi, c'est-à-dire le procédé qui lui semble infaillible pour juger sainement la musique. Nous y renvoyons ces connaisseurs que nous maudissions de si bon cœur tout à l'heure. Quel est donc ce secret? Il est bien simple, et nous pourrions le dire en deux mots; mais nos lecteurs voudront lire la *musique mise à la portée de tout le monde;* ménageons-leur donc la surprise.

XIII

ROSSINI

ET

L'AVENIR DE LA MUSIQUE

LE SIÉGE DE CORINTHE

Drame lyrique en trois actes. (Partition à grand orchestre.)

Avant la publication de cette partition, le secret du système harmonique dont Rossini est le créateur nous était en quelque sorte inconnu ; ses opéras n'avaient encore été gravés qu'avec l'accompagnement de piano, et l'on sait que, réduite pour le piano, la partie instrumentale d'une partition ne représente plus qu'un abrégé des idées du musicien, un résumé abstrait et sans couleur, dont la concision compacte laisse à peine entrevoir le travail de l'orchestre, et ne révèle ni la nature et la quantité des instruments, ni la distribution de leurs rôles dans le dialogue musical. L'oreille seule avait

donc pu jusqu'ici nous avertir des innovations introduites par Rossini dans l'harmonie instrumentale ; mais qu'est-ce qu'un guide tel que l'oreille pour pénétrer dans un pareil dédale, pour distinguer dans la mêlée de l'orchestre la voix de chaque combattant? Comment, au milieu des distractions du théâtre, au milieu du tumulte de la représentation, pourrait-elle transmettre à notre mémoire l'image fidèle de ces milliers de sons qui fuient et se succèdent comme les flots d'un torrent? Les yeux, au contraire, s'acquittent aisément de cette tâche, car pour eux les sons cessent d'être fugitifs, ils s'arrêtent avec complaisance et se laissent contempler à loisir ; ces masses de notes qui, pour l'oreille, résonnent au même moment, transportées devant les yeux, se groupent en étages ; on peut les passer en revue, les connaître une à une ; on peut saisir leurs rapports les plus subtils, leurs relations les plus compliquées. Cette manière taciturne de faire de la musique, ces symphonies exécutées pour la seule intelligence, ne manquent jamais de faire ressortir des beautés qui échappent nécessairement à la seule audition ; aussi, même après avoir entendu vingt fois un opéra, il est bien rare qu'on n'éprouve pas en le lisant des impressions toutes nouvelles.

C'est donc avec une sorte de curiosité que nous avons ouvert cette partition du *Siége de Corinthe;* il nous tardait de jouir tranquillement et sans bruit du spectacle de ce formidable orchestre. En vain nous étions-nous figuré d'avance une complication sans exemple, notre attente a encore été surpassée : il faut voir marcher de front, sur chacune de ces vastes pages, non point dix ou douze portées, comme dans

les partitions qui passaient jusqu'ici pour les plus fortement instrumentées, mais bien vingt ou vingt-cinq, dont la plupart représentent deux, trois et même quatre parties. Il faut, en pénétrant dans ces rangs épais, observer l'ordre et la clarté qui y règnent, la légèreté et la facilité de ces immenses manœuvres! une telle composition a quelque chose de plus gigantesque encore sur le papier qu'au théâtre. Quand nous écoutons de la musique, plus elle est belle et moins elle nous laisse réfléchir ; nous l'acceptons comme un produit spontané, comme une inspiration des exécutants; le génie reste indivis, pour ainsi dire, entre l'auteur et les musiciens de l'orchestre et de la scène; mais quand nous feuilletons ces milliers de notes, la main qui les traça nous apparaît incessamment; chacune d'elles semble nous dire: Nous sommes toutes filles d'un même père, nous sommes ici par la puissance de sa pensée et pour obéir à ses combinaisons. Aussi, quiconque sent un peu vivement la musique, ne peut contempler sur le papier l'orchestre de Rossini sans éprouver quelque chose d'analogue à cet effroi respecteux qui saisit un mathématicien à la vue de la solution d'un grand problème, ou un officier du génie devant un plan de campagne de Napoléon.

Mais après l'admiration et la surprise, un autre sentiment se fait jour : c'est une sorte d'inquiétude pour l'avenir de la musique, qui semble compromis par ce luxe effrayant d'harmonie instrumentale. Il est beau de gagner des batailles, mais si, pour être vainqueur, il vous a fallu faire donner votre réserve, et risquer vos dernières ressources, n'avez-vous pas quelque crainte pour le combat du lendemain ? Or, tel est précisément le péril qui menace aujourd'hui la musi-

que : un homme est venu, qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de demander s'il n'a pas rendu toute innovation impossible. La question se réduit à celle-ci : L'harmonie peut-elle se compliquer à l'infini, ou bien sa complication a-t-elle des bornes qu'il lui soit défendu de franchir? Il est évident que ces bornes existent; nous les trouvons d'une part dans la quantité des différentes espèces d'instruments dont le musicien peut disposer; d'autre part, dans notre capacité organique d'entendre sans fatigue telle ou telle quantité de sons à la fois. Maintenant, tous les instruments actuellement existants ont-ils été employés par Rossini? S'il les a tous employés, peut-on espérer qu'on en inventera de nouveaux? peut-on du moins augmenter les dimensions ou changer la qualité de ceux qui existent? Enfin, l'harmonie de Rossini a-t-elle atteint les limites de notre capacité auditive? Notre organisation physique supportera-t-elle sans douleur une musique plus compliquée et plus bruyante? Ou bien, si la mesure est comblée, si le moyen constamment employé pour produire de nouveaux effets devient désormais impraticable, quelles ressources nous reste-t-il? quelle route faut-il suivre? quels essais faut-il tenter? Voilà bien des questions qu'il est difficile de résoudre, nous essaierons pourtant de les aborder; mais avant tout, un préambule est nécessaire: qu'on nous permette de jeter un regard sur le passé, c'est là seulement que nous puiserons des conjectures pour l'avenir. Nous entreverrons bien plus aisément la postérité de la mu-

sique de Rossini, si d'abord nous consultons sa généalogie.

Vers le milieu du huitième siècle, on découvrit à Constantinople un instrument qui n'avait point eu de modèle dans l'antiquité; il donnait au musicien, par le moyen d'un clavier, la faculté de faire entendre facilement plusieurs sons à la fois. Un de ces instruments, envoyé en Occident par Constantin Copronyme, fut d'abord placé dans l'église Saint-Corneille à Compiègne, et destiné à accompagner les chantres à l'unisson. Mais bientôt l'idée vint, de profiter des facilités du clavier, et l'on s'en servit pour composer une espèce de chant à deux parties, qu'on nomma *diaphonia*. De ce jour la musique moderne prenait naissance, l'harmonie venait d'être créée.

Au système mélodique des anciens, système qui s'était perdu dans les ténèbres de la barbarie, succédait un système tout nouveau qui, seulement onze siècles après, devait atteindre son complet développement. Mais quiconque eût connu dès lors les lois nécessaires qui règlent les caprices apparents de nos sensations, n'eût pas eu besoin d'attendre ces onze siècles pour tirer l'horoscope de la nouvelle musique; en entendant les duos barbares de l'*organum* de Compiègne, il eût pu, sans trop d'audace, prédire Mozart et Rossini. En effet, une fois que deux sons simultanés s'étaient fait entendre, il y avait nécessité que peu à peu vînt le besoin d'en entendre trois, puis quatre, puis cinq et un plus grand nombre. Dès qu'on est sorti du simple et qu'on entre dans le composé, le plaisir de la nouveauté, ce plaisir nécessaire à notre nature, ne trouve plus sa satisfaction dans les variétés du simple, mais dans les complications du composé, et ces complications vont toujours croissant, jusqu'à ce que l'imperfection de notre organisation

ou d'autres obstacles insurmontables viennent leur commander de s'arrêter.

Aussi les *diaphonies* ne tardèrent pas à être suivies de *triphonies* et de *tétraphonies*, et, quoique ces trios et ces quatuors ne fussent composés que de discordances affreuses, il paraît que nos aïeux y trouvaient déjà un singulier plaisir, et que leurs oreilles, encore vierges, avaient promptement contracté le besoin de cette harmonie raboteuse, car ils consentaient à payer aux chantres six deniers pour entendre la messe à plusieurs parties, au lieu de deux deniers qui étaient le prix du chant simple.

Ce qui prouve encore les rapides progrès que faisait l'harmonie à peine au berceau, c'est qu'on peut trouver dès le onzième siècle, sur les monuments et dans les manuscrits, quelque chose qui ressemble à de petites symphonies concertantes. Du moins, nous connaissons à l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville, près Rouen, une vieille colonne *romane* dont le chapiteau sculpté représente une réunion de huit ou dix musiciens jouant chacun d'un instrument différent pour accompagner la danse et les tours de force d'une jongleresse; l'un tient à son bras une grande viole, un autre sur ses genoux une espèce de vielle; il y en a qui jouent de la cithare, un d'eux porte à la bouche une flûte de Pan, enfin le dernier touche un jeu de cloches; en observant leurs gestes et la manière dont on les a placés, on ne saurait douter qu'ils jouent tous à la fois et avec ensemble.

Toutefois, il était impossible que, dans le moyen âge, l'harmonie s'élevât, même lentement, aux immenses développements qu'il était dans sa destinée d'atteindre un jour. Sans

parler du petit nombre et de l'imperfection des instruments alors en usage, de la maladresse des exécutants, de l'état inculte et rustique des voix capables de chanter, un obstacle plus grand et plus insurmontable devait lui interdire tout progrès et comprimer sa tendance naturelle à l'accroissement; cet obstacle, on le devine déjà, c'était la scolastique. Par malheur pour la nouvelle musique, elle se composait en partie de calculs et de rapports mathématiques; c'en fut assez pour séduire les docteurs, ils la revendiquèrent comme leur patrimoine. Une fois prisonnière d'Aristote, est-il besoin de dire que tout perfectionnement lui fut interdit, et qu'elle resta étrangère à toutes les révolutions du goût pendant cinq cents ans, même à celles qui modifièrent si vivement l'architecture et la nouvelle langue poétique? Dès le onzième siècle elle était condamnée à l'immobilité des catégories; on l'avait rangée, non pas même dans le *trivium*, qui comprenait la grammaire, la logique et la rhétorique, c'est-à-dire ce qu'il y avait de plus libéral et de plus fleuri parmi les sciences, mais dans le *quadrivium*, en compagnie de l'arithmétique, de l'astronomie et de la géométrie. Plus tard, lorsqu'on abandonna les mots latins *trivium* et *quadrivium*, et qu'on les remplaça par celui de *clergie*, la malheureuse musique fut encore enrôlée dans le triste bataillon, et sa place fut de nouveau à côté de l'astronomie[1]. Enfin, l'arithmétique ayant, on ne sait pourquoi, disparu, c'est à la musique qu'on donna sa survivance, et de telle sorte, elle compta pour deux dans la *clergie*[2].

[1] Jean de Hauteville, *Architrenius*, lib. III, c. VIII.
[2] Gautier de Metz, à l'article : *Comment clergie vint en France*.

Néanmoins, même durant cet esclavage, on voit naître, au dehors des universités, quelques tentatives isolées pour tirer la musique de son assoupissement, et introduire dans l'harmonie certaines formes nouvelles. Des religieux et surtout des trouvères composent des chansons à plusieurs parties, des hymnes, des motets écrits avec une sorte d'élégance. Parmi ces novateurs, l'un des plus remarquables est un nommé Adam de Le Hâle, célèbre trouvère, connu sous le nom de *Bossu d'Arras;* ses rondeaux (*li Rondel Adam*), sont bien supérieurs à tout ce qu'on écrivait de son temps dans les universités; et même, le croirait-on, cet homme si peu connu, est le premier inventeur de la musique dramatique; c'est à lui qu'appartient l'honneur d'avoir composé le premier opéra-comique dont on conserve la trace. Cet opéra ou divertissement dialogué et entremêlé de couplets et de duos, était intitulé *Le jeu de Robin et de Marion*[1], et fut représenté, vers l'an 1285, à Naples, devant Charles d'Anjou et sa cour. Plusieurs airs, chantés par Robin et Marion, sont d'une mélodie gracieuse et presque régulière. Mais, quelle que fût la nouveauté de cette tentative, elle ne suffisait pas pour délivrer la musique de son maillot; on ne voit même pas que notre trouvère ait eu des imitateurs. Au lieu de songer à faire des chants agréables et à plaire à l'oreille, on combinait sur le papier les arrangements de notes les plus bizarres, on les

[1] On trouve à la Bibliothèque du roi une copie de cet opéra-comique. C'est le manuscrit n° 2736, intitulé : *Chi commenshe li gieus de Robin et de Marion c'Adam fist*. La Société des bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, chez F. Didot, au nombre de vingt-cinq ou trente exemplaires, pour être distribués aux seuls sociétaires.

disposait en chapelets, en croix, en ovale, en losange; la science musicale se réduisait à des gentillesses de dessin, et des exercices de géométrie, qui sont à la véritable musique ce qu'est à la poésie l'art des acrostiches et des bouts-rimés.

C'est seulement vers la fin du seizième siècle, que l'horizon s'éclaircit. Les théâtres s'élevaient en Europe, et particulièrement en Italie : la musique, admise d'abord pour précéder le drame, ne tarda pas à lui être associée, et l'on vit représenter à Florence, en 1590, le *Satyre*, pastorale d'Emilio del Cavaliere, et cinq ans après, *il Gioco della Cieca*, premiers essais réguliers du drame musical. La *Dafne* de Caccini, re-représentée en 1597; l'*Ariane* de Peri et son *Eurydice*, composée pour les noces de Marie de Médicis, en 1600, achevèrent de mettre en faveur ce nouveau genre de musique. Enfin, Claude Monteverde, en 1607, fit jouer à Venise un *Orfeo* dont la réputation fut immense et qui offrait déjà de notables perfectionnements.

On possède la partition de Monteverde, et l'on y voit que son orchestre était composé de trente-deux instruments de treize espèces différentes. Une si grande quantité de parties semble prodigieuse pour l'époque, et l'on a peine à convevoir que l'harmonie, qui la veille encore languissait dans sa pauvreté scolastique, fût devenue subitement si riche et si compliquée; mais tout s'explique d'un seul mot. Ces treize espèces d'instruments ne parlaient jamais en même temps; c'étaient autant de petits orchestres particuliers, qui, comme les acteurs, ne prenaient la parole que chacun à son tour. Ce qu'il y avait d'assez ingénieux, c'est qu'un instrument était affecté à chaque personnage : les esprits infernaux étaient accom-

pagnés par deux orgues, Proserpine par deux basses de viole, Pluton par quatre trombones, Apollon et le cœur des bergers par le flageolet; Eurydice chantait au son de dix dessus de viole, ou viole à bras (*viole da brazzo*), et une harpe double (*arpa doppia*) répétait les accents du chœur des nymphes. On voit que cette multiplicité d'instruments ne produisait pas une grande complication d'harmonie, il devait en résulter seulement beaucoup de variété dans les mélodies.

Pendant tout le dix-septième siècle on continne à trouver dans l'orchestre un assez grand nombre d'instruments, mais toujours séparés en petits groupes, toujours jouant un rôle à part, et ne se réunissant jamais pour former une masse harmonique. Toutefois Carissimi et son imitateur Lulli adoptèrent un autre système : leur orchestre se composa d'un trio continu, exécuté par trois violons de différentes grandeurs. Quant aux autres instruments, ils ne furent pas expulsés; mais ils restèrent, comme par le passé, très-souvent silencieux, et, lorsque venait leur tour de chanter, ils devaient se borner à doubler une des parties de violon. C'est à ce titre seulement qu'on voit la flûte, le hautbois, le basson et la trombe, figurer de loin en loin sur les partitions de Lulli.

Enfin paraît le dix-huitième siècle et le génie de l'harmonie instrumentale sortant de son long sommeil semble déjà se préparer à un vol plus audacieux. C'est à Naples qu'il porte ses pas; à Naples, le seul lieu de l'Italie qui, depuis la renaissance, n'eût pas encore reçu l'illustration des arts : il y prend pour interprètes Marcello et Scarlatti et, bientôt après, Léo et Durante, Durante qui eut comme l'instinct de tous les prodiges que devait opérer l'harmonie et dont les ouvrages

immortels sont encore aujourd'hui un objet de culte pour les amis de l'art. Une chose étonnera, c'est que, sous la main de ces grands maîtres, de ces véritables créateurs de l'harmonie, l'orchestre se trouve tout à coup réduit à un simple quatuor d'instruments à corde, c'est-à-dire à deux parties de violon, une d'alto et une de basse. Plus de hautbois, plus de basson, plus de trombe ; tous les accessoires de l'ancien orchestre sont bannis. Est-ce donc un pas rétrograde ? au lieu de se compliquer de plus en plus, l'harmonie, va-t-elle se simplifiant ? est-elle déjà rebelle à la loi qui, selon nous, règle sa destinée ? Tout au contraire, elle se concentre, pour ainsi dire, elle s'organise sur une base plus fixe et plus solide, elle forme comme un noyau, un point de ralliement autour duquel viendront bientôt se réunir, non plus comme accessoires et surnuméraires, mais comme auxiliaires obligés, tous ces instruments qu'elle rejette momentanément à l'écart.

Ce fut donc un vrai progrès pour l'harmonie instrumentale, et, en quelque sorte, un premier pas vers sa grande complication moderne, que la formation du quatuor, ce fondement à jamais nécessaire des orchestres. Ajoutons que, sur la scène aussi, l'harmonie, dès cette époque, commençait à préparer sa future souveraineté : déjà le chant ne consistait plus dans des récitatifs entrecoupés de petites phrases mesurées surnommées ariettes. Non-seulement les airs acquéraient plus de régularité, mais l'union des voix prenait de jour en jour plus de charme ; les chœurs mêmes commençaient à paraître agréables et n'allaient pas tarder à devenir nécessaires ; par là, on préludait aux finales, aux morceaux d'ensemble et à tous ces grands effets qui, de nos jours, ont envahi la scène ;

en un mot, la musique dramatique, quoique inventée depuis plus d'un siècle ne faisait réellement que de naître.

Toutefois, faut-il le dire à notre honte ! la France restait étrangère à toutes ces révolutions. Détournons-en nos regards, laissons les profanes oreilles de nos pères savourer encore, après soixante ans d'idolâtrie, les psalmodies et les maigres accords de Lulli ; échappons à ces *trilles*, à ces *ports de voix* qui vont se prolongeant et s'allongeant toujours à mesure que les coiffures se haussent et que les robes s'élargissent : l'Italie seule est devenue la patrie de la musique ; c'est là qu'il faut la voir grandir et se parer chaque jour d'un nouvel attrait, comme une jeune fille qui vient de parvenir à l'âge heureux de la beauté.

Pergolèse, Jomelli, génies divins, ont bientôt porté dans l'harmonie d'ingénieux raffinements, mais sans altérer encore son caractère de candeur et d'innocence. Déjà ils ont hasardé quelques dissonances, mais elles sont si douces que l'oreille en est caressée mollement, elle ne trouverait pas encore du plaisir à être offensée. Toutes les belles compositions de cette époque sont des modèles de clarté et d'élégance, c'est le temps où la langue s'épure, où la grammaire se forme : toutes les inspirations du génie deviennent à la fois des sources d'émotions et des lois didactiques, on est inondé de traits de lumière qui débrouillent le chaos harmonique, mais qui, par malheur, sont destinés à servir un jour de prétexte aux pédants pour harceler et troubler dans leur essor d'autres génies créateurs.

Au milieu de ce mouvement rapide et brillant, paraît bientôt Galuppi, et son imagination pittoresque trouve déjà dé-

colorée et monotone l'harmonie de ses devanciers. L'orchestre surtout lui semble réduit à un rôle trop subalterne, et aussitôt, pour lui créer une importance nouvelle, il l'institue personnage dramatique. L'orchestre jusque-là ne faisait que suivre et accompagner le chant. Galuppi le premier entreprend de le faire chanter. Il compose plusieurs morceaux dans lesquels tous les frais d'esprit et de mélodie sont consacrés à l'orchestre, tandis que le chanteur ne fait que débiter des paroles, à peu près comme s'il parlait; morceaux qui, comme on sait, ont été imités depuis, des milliers de fois.

Est-il besoin de dire que l'idée de cette innovation ne fût pas venue à Galuppi, si le modeste quatuor eût encore à cette époque régné seul dans l'orchestre? Mais déjà la simplicité primitive s'était peu à peu altérée, le temps n'était plus où lady Montagu criait au miracle pour avoir entendu un cor de chasse marier ses sons à ceux des violons [1]. Presque tous les instruments à vent avaient fait à petit bruit leur rentrée dans l'orchestre, ils n'y étaient pas encore bien puissants, on ne les traitait pas encore sur le même pied que les violons, mais leur crédit croissait tous les jours. Chaque fois qu'il en débutait un nouveau, c'étaient des frémissements de plaisir dans l'auditoire, et un triomphe certain pour le maestro. Ainsi, par exemple, la première fois qu'on entendit à Rome une tenue de cor prolongée pendant huit mesures, il y eut des spectateurs qui faillirent être suffoqués de surprise et de ravissement. En un mot tout annonçait l'immense fortune réservée aux instruments à vent, et les violons en leur don-

[1] A Vienne, en 1717.

donnant l'hospitalité se préparaient de redoutables rivaux. Le moment approche où ils seront tout heureux et tout aises de partager avec ces parvenus la possession de leur vieux domaine.

Après Galuppi l'Italie verra naître les Guglielmi, les Paësiello, les Cimarosa et, grâce à ces ravissants génies, les prodiges de la mélodie antique sembleront retrouvés; mais, enivrés par ces chants d'une pureté céleste et d'une inépuisable variété, l'Italie deviendra comme étrangère au mouvement périodique qui entraîne incessamment l'harmonie vers de nouvelles complications. Satisfaite par la contemplation de ses admirables mélodies, elle ne sentira plus le besoin des raffinements harmoniques; les révolutions dont elle donna jadis le signal s'accompliront, hors de chez elle, sans son concours et presque à son insu. Et pourtant, c'est toujours en Italie que la musique produit ses plus beaux miracles, c'est là qu'elle électrise les âmes et fait verser des larmes; mais ce n'est plus là qu'on assiste au progrès de l'art harmonique. L'Allemagne vient de retentir des accords sévères, énergiques et déjà un peu obscurs des Bach et des Hæendel; portons vers elle nos regards. Une vaste invasion s'y prépare, qui bientôt va troubler dans leur sommeil les populations du Midi. Enfin la France elle-même devient aussi à son tour le théâtre d'un mouvement musical. Depuis longtemps la statue de Lulli a été brisée, celle de Rameau qui la remplaça commence même à s'ébranler; les *bouffonistes* en allumant une guerre célèbre ont merveilleusement prépare le terrain; la nation tout entière ne rêve que musique; les esprits sont encore tout bouillants de colère et de passion, et, pour mettre

le comble à cette sainte ardeur, un étranger de génie, l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* vient d'arriver à Paris.

Gluck fut comme on sait un prosateur en musique; sa nature rude et puissante le rendait peu sensible aux symétries mélodiques, et à toute cette partie de l'art qu'on peut nommer la versification musicale. D'un autre côté, Gluck était d'un esprit systématique; s'étant laissé endoctriner par Suard et quelques autres écrivains *antibouffonistes*, il conçut et exécuta avec une inflexible rigueur le projet de faire, en guise de musique, de la déclamation notée. Par complaisance pour ses amis les gens de lettres, il abdiqua toutes les prérogatives du musicien, et se mit humblement à la suite des mots et des syllabes, ne prenant d'autre guide pour former ses mélodies que l'accentuation des paroles. Grâce à son génie et à quelques souvenirs de son long séjour en Italie, il était parfois infidèle à sa propre doctrine, mais ses successeurs adoptèrent littéralement son système, et c'est au nom de Gluck qu'ils ont tenu si longtemps la mélodie exilée de notre première scène lyrique. Quant à l'harmonie ce fut tout autre chose : Gluck était Allemand, élevé dans son enfance au bruit des accords de Bach et de Hændel, son oreille avait contracté le besoin des effets compliqués et du choc des dissonances; aussi au lieu de mettre humblement l'harmonie au service du drame, il en fit pour ainsi dire un drame à part [1], et lui

[1] Lorsque Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*, déclame ces mots : *Le calme rentre dans mon âme*, l'accompagnement est sombre et tumultueux. On reprochait à Gluck ce contre-sens : « N'écoutez pas Oreste, » s'écria-t-il en colère ; « s'il dit qu'il est calme, il ment. » Depuis Gluck, ou plutôt depuis Galuppi, l'orchestre remplit toujours à peu près le

demanda des effets isolés et indépendants : de là vient que, par son orchestre et ses chœurs, il fit faire de si grands progrès à l'art musical. Ce fut un vrai prodige que l'influence exercée par lui sur le talent des instrumentistes, et en général sur l'exécution théâtrale. Gluck en arrivant à Paris avait trouvé, à l'Académie royale de musique, l'orchestre le plus pitoyable de l'Europe ; des violons qui jouaient avec des gants en hiver, et qui ne marchaient en mesure qu'au bruit du lourd bâton si fatal à Lulli [1] ; sur le théâtre, des chanteurs qui ne pouvaient pas donner trois sons de suite sans faire un *martellement* ou une *cadence perlée,* et des choristes qui criaient comme les aveugles des rues. Gluck, aussi courageux que le fut il y a deux ans Rossini, attaqua de front tous les abus et entreprit une réforme générale. Les répétitions d'*Iphigénie* durèrent près d'un an ; mais au bout de cette longue épreuve tout était changé ; les chanteurs avaient posé leur voix, les choristes avaient adouci leur tonnerre, et les violons non-seulement allaient en mesure, mais commençaient à *démancher* sans trop d'efforts ni de contorsions. Une fois l'élan donné, la rapidité des progrès devint extraordinaire ; en peu d'années nous eûmes une belle école de violon. L'exemple de Viotti eut bientôt formé le talent des Ber-

même rôle que le coryphée chez les anciens, il fait des aparté continuels pour le spectateur.

[1] Lulli, ne sachant comment donner le sentiment de la mesure aux violons de Louis XIV, s'était armé d'un bâton haut de six pieds, dont il frappait rudement le plancher. Mais un jour, au lieu du plancher, ce fut son pied qu'il frappa, et le coup fut si violent que le pauvre Lulli en mourut.

theaumes, des Gervais, des Fodor. La flûte, le cor, le hautbois eurent aussi leurs virtuoses; en un mot, la musique instrumentale trouva de ce moment en France, aussi bien qu'en Allemagne, de dignes interprètes ; rien ne s'opposait plus dans les deux pays au complet développement de l'harmonie instrumentale, à cette vaste complication que le génie de Durante avait rêvée dès le commencement du siècle et que le génie de Haydn allait réaliser.

La querelle des *gluckistes* et des *piccinistes* ne faisait que de s'éteindre; pour la seconde fois en trente années on avait répandu des flots d'encre et quelques gouttes de sang en l'honneur de la musique, et la victoire longtemps douteuse était restée, comme on devait s'y attendre, à l'homme de génie, lorsqu'on s'avisa de faire entendre à Paris un des chefs-d'œuvre de Haydn[1]. L'indignation fut générale; tous les partis se donnèrent la main pour crier à la barbarie; il y eut des femmes que l'âpreté des nouvelles dissonances fit trouver mal, et les plus déterminés gluckistes se bouchèrent les oreilles. En effet le saut était brusque et la transition peu préparée : la digue du Nord venait de se rompre tout d'un coup, et toute cette harmonie qui depuis un demi-siècle s'entassait dans les têtes allemandes, Haydn l'avait laissée se répandre à profusion dans ses accords hardis et éclatants. Néanmoins on s'accoutuma bientôt à ces nouveautés extraordinaires, on commençait même à en découvrir le charme, lorsqu'un homme d'un génie encore plus riche et plus puissant que Haydn vint exciter

[1] Il y avait peut-être trente ans qu'Haydn écrivait, mais sa musique, composée pour la petite cour du prince Esterhazy, était à peine connue, même en Allemagne, avant 1780.

un redoublement de surprise, non pas seulement par un système d'instrumentation prodigieusement perfectionné, et par un surcroît de luxe dans les accompagnements, mais par une conception toute nouvelle de la musique théâtrale et par une application jusqu'alors inconnue des ressources de l'harmonie aux effets dramatiques, cet homme de génie ou plutôt ce Dieu de la musique, est-il besoin de le nommer! c'est Mozart.

Nous ne saurions faire à Mozart qu'un seul reproche, c'est d'être venu trop tôt; un demi-siècle plus tard, il eût trouvé le monde musical préparé à le recevoir; il n'eût pas eu la douleur de voir son génie presque méconnu; et la musique n'eût pas été si brusquement précipitée vers les dernières limites de son développement. Que n'a-t-elle pu suivre tranquillement son cours! que n'a-t-elle épuisé moins rapidement ses ressources! nous n'en serions pas aujourd'hui à chercher des expédients pour la rajeunir. Mais les révolutions, quoiqu'on nous peigne leur croissance comme fatale et régulière, sont souvent exposées à mûrir ainsi avant le temps; il suffit pour cela d'un de ces hommes dont le génie précoce ne peut se dispenser de faire en quelques années l'ouvrage de tout un siècle, sous la triste condition de n'être point compris; tel fut Mozart. Toutefois, comme ce talent profond et passionné avait aussi le don de répandre à pleines mains sur sa musique des chants légers, gracieux et faciles à sentir, il eut la consolation d'être admiré quelquefois; mais personne ne lui sut gré de ses prodigieuses beautés dramatiques, ni de ses innovations en harmonie; personne, si ce n'est Haydn, ne le comprit tout entier. Même en 1812, vingt ans après sa mort,

l'Allemagne seule commençait à célébrer dignement sa gloire; encore le sentiment patriotique avait-il quelque part dans cette admiration; quant à la France, elle professait pour son talent un grand respect de convention; mais l'Italie, dont les sensations obéissent moins docilement à la bienséance, avouait franchement que *Don Giovanni* était pour elle un grimoire inintelligible. Attachée de cœur au culte de la mélodie depuis Galuppi et son école, ne connaissant que par de timides reflets, pour ainsi dire, les progrès récents de l'harmonie, comment eût-elle compris Mozart? Il lui parlait une langue inconnue.

Toutefois le secret de cette langue n'avait pas échappé à tous les Italiens : un jeune homme s'élevait alors, qui, par un hasard digne de remarque, avait vu le jour l'année même de la mort de Mozart, et qui, quoique bien jeune encore, était déjà familier avec les beautés les plus cachées de sa musique. En vain quelques chants gracieux, quelques motifs d'une coupe originale et d'une mélodie suave semblaient-ils annoncer dans ce talent naissant le modeste successeur des Paësiello et des Cimarosa; Rossini eut à peine entrevu l'état de la musique en Europe, qu'il sentit qu'il fallait répudier l'héritage de ces vieux cygnes d'Ausonie, et que pour jeter quelque éclat, il n'y avait qu'un parti à suivre, se faire le Mozart de l'Italie. En effet, même parmi ses concitoyens, cette route nouvelle ne pouvait tarder à devenir celle du succès. L'amour de la mélodie toute pure commençait à se changer en tradition, en préjugé classique; la nouvelle génération surtout montrait déjà quelque penchant à des goûts plus raffinés : vingt ans de guerre, le roulement du tambour, le mugisse-

ment du canon avaient préparé les oreilles italiennes aux secousses de l'harmonie; il ne s'agissait donc que d'oser achever une révolution qui s'ébauchait déjà d'elle-même. Mais comment s'y prendre! Comment substituer sans danger, à une potion douce et calmante, un spiritueux si actif et si violent? Tout autre que Rossini eût commencé par de petites doses, eût employé les expériences mitigées, les essais, les tâtonnements. En exploitant Mozart avec cette discrétion on pouvait faire durer le plaisir et se ménager de la gloire soixante ans durant; mais les hommes de génie ont moins de patience et plus d'ambition : leur allure est plus vive et plus périlleuse. Pour Rossini, il n'y avait qu'un moyen de se faire l'interprète de Mozart, c'était d'aller plus loin que lui. Mozart avait franchi vingt intermédiaires au moins, qui, dans l'ordre régulier des choses, seraient venus prendre place entre ses prédécesseurs et lui; Rossini, d'un saut plus audacieux, en franchit encore vingt autres. Il procède à la Napoléon; par lui, tous les instruments disponibles sont levés en masse, même ceux qui n'avaient jusque-là figuré que dans les régiments; et, à la tête du plus grand front de bataille qui eût encore paru, il vole de victoire en victoire. On s'étonnera peut-être que cette témérité ait si bien réussi; et, en effet, puisque Mozart tout seul était à peine compris, comment celui qui se faisait deux fois Mozart était-il plus heureux? Un mot va l'expliquer.

Il est deux sortes d'artistes, et par conséquent deux sortes de musiciens; les uns dédaigneux du succès et désireux seulement de leur propre estime, les autres courtisans du public et soigneux avant tout de réussir; or, Mozart est peut-être un des hommes les plus dédaigneux qui aient existé. Quand

un de ses chefs-d'œuvre était accueilli froidement, il s'enfermait dans sa chambre avec quelques musiciens, faisait exécuter sa partition pour lui seul, et, s'il en était content, il ne lui en fallait pas davantage, il s'en allait tout consolé. Avec de telles dispositions est-il bien étonnant qu'on ne soit que rarement applaudi? Rossini, au contraire, n'a jamais été homme à faire ainsi de la musique pour lui-même. Les yeux fixés sur son public, il a constamment étudié ses goûts, obéi à ses impressions. C'est au public seul qu'il a dédié toutes les inspirations de son génie, aussi l'a-t-on vu toujours sacrifier gaiement celles qui n'avaient pas le bonheur de plaire, et donner toute son affection à celles qui avaient réussi.

Ajoutez qu'une des grandes séductions de sa musique, c'est d'être toujours claire; il a beau compliquer outre mesure son harmonie, ses idées restent nettes, son dessein arrêté, vous le comprenez toujours, c'est le style de Voltaire: tandis que Mozart, comme toutes les imaginations rêveuses, manque quelquefois de clarté; il aime à envelopper ses pensées d'un demi-jour qui n'est pas transparent pour tout le monde, et qui, surtout, au premier coup d'œil, peut faire l'effet de l'obscurité. Enfin la plupart des beautés de Mozart demeurent inaperçues, parce qu'elles ne se reproduisent pas assez souvent, et qu'elles s'effacent les unes les autres à mesure qu'elles passent devant l'oreille. Sans autre guide qu'une imagination toujours mobile, sans arrière-pensée de succès, n'écrivant que pour lui-même, Mozart n'a jamais songé à se répéter. De là, dans sa musique, une variété sans fin qui fait les délices de ceux qui en savent le secret, mais qui passe d'abord pour du vague et de la confusion. Est-il besoin de

dire que Rossini n'était pas exposé à pareil écueil? Il n'y a qu'un Allemand qui puisse être assez dupe pour dépenser son génie en pure perte ; et d'ailleurs Rossini, avec son instinct des moyens de succès, savait combien une phrase musicale gagne à être répétée. Quelque claire qu'elle soit, jamais elle ne pénètre du premier coup jusqu'à l'âme ; avant de la lui transmettre, il faut que l'oreille s'y façonne et s'y habitue : c'est le défaut de cet organe capricieux. Aussi, remarquez comme Rossini, chaque fois qu'il nous voit sourire seulement à une de ses inventions, nous la reproduit sous toutes les faces, jusqu'à ce que nous en soyons pénétrés et que nous finissions par en prendre le besoin, la passion, la fureur. De là cette prodigalité de crescendo, de triolets, de mouvements ternaires, de modulations à la médiante, d'accompagnements plaqués. S'il n'eût employé ces effets qu'une fois ou deux, quelques personnes les eussent trouvés charmants, mais la masse du public ne les eût seulement pas aperçus ; au lieu que par le fréquent usage qu'il en a fait, il a forcé tout le monde à lui en savoir gré. Aussi n'a-t-il jamais manqué à cette règle de conduite, jamais il n'a eu une inspiration heureuse sans la systématiser aussitôt, sans la convertir, pour ainsi dire, en une recette infaillible pour plaire et être applaudi.

On doit voir maintenant pourquoi Rossini, tout en étant plus compliqué, plns bruyant que Mozart, a cependant été plus heureux, c'est-à-dire mieux compris. On conçoit aussi comment ses détracteurs ont jusqu'à un certain point le droit de lui reprocher de faire sa musique avec des moyens matériels et des procédés routiniers. Par malheur pour l'accusa-

tion, les accusateurs se sont avisés de faire aussi leur musique avec les mêmes moyens et ils n'ont produit que de pitoyables rapsodies; ce qui semblerait prouver qu'outre les moyens matériels, leur dangereux rival emploie encore quelque chose qui leur manque, c'est-à-dire du talent et de l'invention. De ce que l'usage systématique de certains effets a été pour Rossini l'occasion de ses succès, il ne s'ensuit pas qu'il n'y ait autre chose dans sa musique et que ce soit-là l'unique source de ses beautés. De ce qu'il a plus de savoir-faire que Mozart, il n'en faut pas conclure qu'il a moins de génie. Ce n'est pas ici le lieu d'un parallèle entre ces deux talents si beaux et si différents, parallèle qui serait sans intérêt pour l'art et qui ne saurait tirer d'indécision ceux qui auraient envie de décerner la palme à l'un plutôt qu'à l'autre; nous ne les considérons ici que par rapport à la part qu'ils ont prise au complément de la progression harmonique, ou, si l'on veut, pour le rôle qu'ils ont été appelés à jouer dans le drame dont l'histoire de la musique moderne fait le sujet.

Or, une chose est incontestable, c'est que Rossini a mis en pratique une instrumentation plus travaillée et surtout plus massive que celle de Mozart[1]; qu'il a fait un usage plus

[1] Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur l'instrumentation du *Siége de Corinthe* et sur celle de *Don Giovanni*. Voici le nombre des parties dans l'ouverture du *Siége de Corinthe* (tonique, *ut* majeur) :

2 flûtes, 1 petite flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si*, 2 cors en *fa*, 2 cors en *sol*, 2 trompettes en *ut*, 2 bassons, 3 trombones, ophicléide, timbales en *ut*, grosse caisse, cymbales, triangle, 2 violons, alto, violoncelles, contre-basse. Total : 28 parties.

Voici maintenant comment est composé l'orchestre de l'ouverture de *Don Giovanni* (tonique, *ré* mineur) :

violons, alto, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons, 2 cors en *ré*, 2 trompettes, timbales, basse. Total : 17 parties.

fréquent des chœurs et des grands ensembles de voix, que ses dissonances sont encore plus heurtées, et qu'il les multiplie davantage ; en un mot qu'il a dépassé de beaucoup la limite où s'était arrêté son illustre devancier, si bien qu'il lui a servi pour ainsi dire de commentaire, et que même en Italie, où naguère Mozart semblait ne pouvoir pas être compris avant un siècle, on commence, depuis dix ans, à le trouver trop simple.

Or, pour aborder enfin la question fondamentale que nous avons fait entrevoir en commençant, que va devenir la musique en sortant des mains de ces deux colosses? Où l'ont-ils conduite avec leurs pas de géants! Quelles ressources lui ont-ils laissées? peut-il maintenant naître un homme qui soit à Rossini ce que Rossini a été à Mozart? Est-ce toujours sur l'ancienne route de la progression harmonique qu'il faut chercher de nouveaux moyens d'effet? Non; quelque périlleuses que soient les prophéties, nous osons affirmer que l'avenir de la musique n'est plus là. En vain tenterait-on d'outrepasser Rossini, il n'y a physiquement plus moyen, et Rossini lui-même, s'il recommençait sa carrière, serait forcé de se contenter du bruit que l'on fait aujourd'hui. En effet, est-il un seul instrument de cuivre ou de bois, à vent ou à cordes, qui ne contribue pour sa bonne part à l'harmonie de l'orchestre actuel? Bien entendu que nous ne parlons que des instruments tant soit peu perfectionnés ; car nous ne pensons pas qu'on se fie pour nos jouissances futures sur la corne à bouquin ou la flûte à l'oignon. Quant à espérer qu'on inventera de nouveaux instruments, c'est une pure chimère sur laquelle il serait fou de compter. On peut en dire autant de

l'idée de changer la qualité de ceux qui existent et de les rendre plus sonores en augmentant leurs proportions. D'ailleurs il est un obstacle plus grand devant lequel toutes ces tentatives viendraient échouer, c'est notre sensibilité auditive qui est hors d'état de supporter des assauts plus violents que ceux qu'on lui livre maintenant : quelle que pût être l'influence de l'habitude, nous doutons qu'elle triomphât du mal de tête et des douleurs d'oreille. Ceux même qui ne sont pas novices en fait de musique bruyante, ceux qui assistent tous les jours à la *Sémiramide*, à *Moïse*, au *Siége de Corinthe*, conviennent qu'ils ne sauraient supporter le moindre surcroît de bruit, et qu'à la trentième représentation, aussi bien que le premier jour, ils sont à tout moment sur le point de sentir leur plaisir se changer en fatigue.

D'après cet effrayant tableau, un seul parti semble s'offrir, c'est de rétrograder et de se lancer dans la contre-révolution. Mais il est encore plus difficile qu'on ne pense d'aller à reculons; et même, si nous avons bien présent à nos yeux le spectacle des dix siècles que nous venons de parcourir, toute réaction complète doit nous paraître impossible. Par réaction complète nous entendrions un second mouvement de progression, inverse du premier, qui aurait pour effet de ramener graduellement l'harmonie de sa complication actuelle à sa simplicité primitive. C'est un fait d'expérience qu'il ne saurait y avoir progression du composé au simple; jamais l'humanité dans ses développements ne procédera par voie de soustraction ; jamais les peuples qui ont fait usage de la poudre à canon n'en reviendront à l'arme blanche. On peut donc défier l'avenir musical d'élaguer indéfiniment l'orchestre,

d'en expulser tous les instruments un à un comme ils y sont entrés, pour revenir en dernier lieu au quatuor de Pergolèse, puis aux diaphonies du moyen âge. L'harmonie, au point où nous la voyons parvenue, est destinée nécessairement à prendre son niveau. Toutefois, comme jamais rien ne reste stationnaire en ce monde, surtout dans le monde des sensations, il y aura des boutades de simplicité, des demi-réactions qui seront suivies de mouvements contraires; on verra se succéder des oscillations plus ou moins fréquentes. La musique, en un mot, sera désormais soumise à ces petites agitations périodiques qui, depuis deux ou trois siècles, se manifestent chez tous les autres arts. Jusqu'à ce jour elle n'avait pas achevé sa croissance, elle n'était pas formée : de là sa marche uniforme et continue vers la complication. Maintenant qu'elle est au bout du voyage, elle va se trouver soumise à de nouvelles lois. Il en a été de même de la peinture; elle aussi jusqu'à ce que le clair-obscur fut inventé et complétement perfectionné par les écoles coloristes ; elle aussi a suivi un mouvent régulièrement progressif, elle allait du dessin à la couleur; mais une fois parvenue à l'accomplissement de sa destinée, vous la voyez alternativement aller et venir de la couleur au dessin, du dessin à la couleur, sans toutefois dépasser jamais certaines limites, sans se permettre de rétrograder trop loin. Ainsi, même aujourd'hui, où nous assistons à une de ses réactions les plus exagérées, personne n'a osé ressusciter Cimabue ou le Giotto; ceux mêmes qui s'étaient aventurés à remonter jusqu'aux environs du Pérugin ont eu peur de leur audace et sont bien vite revenus au Titien ou au Corrége.

Il en sera de même en musique. Quiconque ferait du Paësiello aujourd'hui pourrait peut-être réussir, mais si son successeur s'avisait de faire du Pergolèse, à coup sûr il serait sifflé ou endormirait son monde. Si donc, nous abandonnons Rossini, on peut être certain que ce ne sera pas pour toujours. Mais il faut absolument l'abandonner : autant la réaction générale contre l'harmonie est impraticable, autant la réaction partielle, la réaction contre Rossini est urgente et désirable. Voyez ce qu'on gagne à l'imiter; écoutez les Paccini, les Vaccaï, les Mercadante même, tous gens d'esprit et de talent, mais qui ont eu la déplorable idée de nous donner servilement des contre-épreuves du grand maître. Rossini, en systématisant, comme nous l'avons dit, toutes ses inspirations, en les répétant à satiété, a lui-même frappé de stérilité le champ de ses découvertes. On n'y trouve pas même de quoi glaner. Jamais homme n'a été aussi impitoyable pour la race des imitateurs. On dirait qu'il s'est fait prodigue tout exprès pour tromper ses héritiers; c'est un de ces génies que la fable nous peint effeuillant les fleurs à mesure qu'elles naissent dans leurs mains.

Mais s'il faut absolument ne plus imiter Rossini, que doit-on faire pour réussir après lui ? La première condition est de lui être au moins égal en talent, car la tâche est malaisée. Innover n'est jamais facile ; mais innover dans le simple, faire plus avec moins, ce n'est pas à coup sûr l'œuvre d'un effort vulgaire ; nous l'avouons, la perspective est décourageante.

Deux choses sont à changer, le système de l'orchestre et le système du chant. Quant à l'orchestre, il ne faut pas son-

ger à le dégarnir ; seulement on devra laisser en repos le plus souvent possible les instruments de cuivre et tous les faiseurs de tapage, éclaircir les accompagnements des récitatifs, souvent même les rendre tout à fait insignifiants et les réduire au simple quatuor d'instruments à cordes ; faire un usage plus fréquent de ces morceaux sans accompagnement qui reposent si agréablement l'oreille et font valoir les effets qui leur succèdent, en un mot, introduire continuellement dans l'instrumentation de la variété et des contrastes, voilà le moyen de la rajeunir et de lui donner ce piquant, cet attrait de nouveauté qu'elle ne peut plus trouver dans un accroissement de complication. La variété, c'est là désormais la mine qu'il faut exploiter. Ce qui est si fatigant dans l'orchestre des imitateurs de Rossini, c'est qu'ils ne nous font pas grâce un seul instant de tous leurs moyens d'effet ; s'imaginant que les beautés de leurs modèles ne proviennent que de cette source, ils auraient garde d'écrire deux mesures seulement sans y recourir : faut-il accompagner la plus simple romance, ils vous mettent en campagne les cors, les bassons, les trompettes, les tymbales, le triangle et la grosse caisse. Cette manière de toujours marcher par masse est non-seulement assourdissante, mais d'une détestable monotonie. On voudrait à tout moment mettre en déroute ce bataillon compacte ; on voudrait entendre séparément tantôt les cors, tantôt les flûtes, tantôt les violoncelles, et se réserver de les faire tonner tous à la fois quand viendraient les coups de théâtre et les grandes explosions dramatiques. Ne pourrait-on donc adopter, au moins dans quelques parties d'un opéra, le mode d'instrumentation qu'avait inventé Claude Monteverde, dans son *Orfeo*,

il y a deux cent vingt ans? Cette distribution des instruments en petits groupes, ces associations combinées d'après la diverse qualité de leur son, ne pourraient manquer d'être de l'effet le plus agréable : et quant à la possibilité de réaliser cette innovation, en vain objecterait-on quelques difficultés pratiques, elles peuvent être levées sans peine ; du moins nous nous en fions sur ce point à l'autorité d'un savant théoricien, le rédacteur de la *Revue musicale*. Si une fois on arrivait à cette dispersion momentanée des forces de l'orchestre, vous les verriez, chaque fois qu'elles se réuniraient, recouvrer cette facilité de séduction, cette puissance d'entraînement, qu'elles ne commencent à perdre aujourd'hui que parce qu'on s'obstine à ne jamais nous les montrer séparées.

Maintenant, si nous passons sur le théâtre, nous aurons à demander une réforme bien plus générale. Airs, cavatines, duos, trios, quatuors, finales, tout a été mis en formules par Rossini : pour chaque genre de morceau, il s'est fait des types arrêtés et systématiques, des espèces de moule,- d'où lui seul a le secret de faire sortir de la vie et de la variété, mais qui, dans les mains de ses successeurs, ne produisent que de froides et monotones momies. Ces moules, il faut les briser ; il faut en revenir de temps en temps aux dialogues dans les duos, essayer même quelquefois de la vieille et bonne fugue, il faut que tous les morceaux d'ensemble ne soient pas des canons, que tous les airs ne soient pas accompagnés de chœurs, que sais-je enfin ! il faut trouver de nouvelles formes. Ce n'est ici qu'une affaire de variété de dessin ; en fait d'innovation, de cette sorte, il suffit qu'un homme ait quelque génie pour n'être pas embarrassé. Mai

viendra-t-il cet homme de génie? Où trouver celui qui s'affranchira des formules de Rossini? Nous en savons bien un qui pourrait accomplir cette tâche : c'est Rossini lui-même. Pendant que nous dissertons sur l'avenir de la musique, pendant que nous cherchons des remèdes pour détourner la maladie de langueur qui la menace, peut-être l'homme qui l'a mise en péril est-il tout près de venir à son secours. Peut-être, grâce à quelques ressources inconnues de ce fécond génie, sommes-nous à la veille de célébrer l'aurore d'une nouvelle musique qui viendra déjouer toutes les prévisions de la critique, tout l'orgueil du raisonnement. Gardons-nous donc de nous compromettre plus longtemps par nos imprudents pronostics, et, avant de donner de nouveaux conseils aux futurs novateurs, attendons du moins que l'auteur de *Moïse* ait achevé le *Guillaume Tell*.

FIN DE LA QUATRIÈME SÉRIE.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA QUATRIÈME SÉRIE

FIN DE LA TABLE DE LA QUATRIÈME SÉRIE

POISSY. -- TYP. BOURET.

